Carlos García Gual

LAS PRIMERAS NOVELAS

Desde la Grecia clásica hasta la Edad Media



CARLOS GARCÍA GUAL (Palma de Mallorca, 1943) es profesor de Filología Griega en la Universidad Complutense de Madrid y crítico en revistas y suplementos literarios. Ha traducido numerosos textos clásicos griegos y publicado libros sobre literatura y filosofía griegas, mitología, historia de la literatura medieval europea y literatura comparada. Entre sus libros más recientes se cuentan *Epicuro*, *La secta del perro*, *El zorro y el cuervo*, *Introducción a la mitología griega*, *La Antigüedad novelada*, *Diccionario de mitos*, *Sobre el descrédito de la literatura*, *Mitos, viajes, héroes* y *Apología de la novela histórica*, *Historia del rey Arturo*, *Los siete sabios (y tres más)*, *Audacias femeninas* e *Historia, novela y tragedia*.

Diseño de la cubierta: Luz de la Mora
Imagen de la cubierta: © Getty Images
Francisco de Zurbaran, *Fray Pedro Machado*. 1633. Oleo sobre lienzo. 204 x 122 cm., detalle. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

La novela es el género más moderno y prolífico de la tradición europea. Su invención, lógicamente, no fue casual, sino el producto de un proceso cultural muy amplio que se produjo en dos momentos fundamentales para el desarrollo de la cultura europea: la Antigüedad clásica y la Alta Edad Media. En este libro, Carlos García Gual enlaza ambos escenarios a través de dos estudios fundamentales que se publican por vez primera en un único volumen: *Los orígenes de la novela* y *Primeras novelas europeas*. El primero estudia el nacimiento de la novela desde sus raíces literarias situándolo dentro del proceso histórico general a lo largo de la tradición literaria clásica y helenística. El segundo, en cambio, se sumerge en la novela medieval y analiza las motivaciones sociales y los temas típicos de esta literatura.

Al reunir y contrastar estas dos introducciones a ambos contextos y épocas en un solo volumen, se invita al lector a hacer un ejercicio de literatura comparada y reflexionar sobre las circunstancias que provocaron el nacimiento de la novela tal y como la entendemos hoy. Escritos sin pretensiones académicas y con una intención más divulgadora que erudita, estos estudios constituyen además una invitación a la lectura (o relectura) de textos de muy singular atractivo, cuyos personajes y escenarios son los prototipos de la novela moderna.

Grandes Obras de la Cultura



CARLOS GARCÍA GUAL

Las primeras novelas

Desde las griegas y latinas hasta la Edad Media



EDITORIAL GREDOS, S. A.

MADRID

López de Hoyos, 141 - 28002 Madrid.
www.rbalibros.com

VÍCTOR IGUAL • FOTOCOMPOSICIÓN
TOP PRINTER PLUS • IMPRESIÓN
DEPÓSITO LEGAL: M-2098-2008
ISBN: 978-84-9867-051-6

Impreso en España. Printed in Spain.

CONTENIDO

PRIMERA PARTE
LOS ORÍGENES DE LA NOVELA

SEGUNDA PARTE

PRIMERAS NOVELAS EUROPEAS

PRÓLOGO

Al presentar ahora reunidos en un volumen estos dos estudios publicados originalmente en la editorial Istmo, *Los orígenes de la novela* (1972) y *Primeras novelas europeas* (1974), quisiera sugerir a sus lectores un ejercicio de literatura comparada sobre un tema histórico de un extraordinario atractivo, el de los orígenes de la novela, ese proteico género literario que es, sin ninguna duda, el más moderno y prolífico de la tradición europea. En dos momentos históricos, alejados entre sí casi diez siglos, se ha producido, en épocas y sociedades muy distintas y distantes, el surgir y resurgir de una literatura de ficción caracterizada por su libertad narrativa y su sentimentalismo. Este fenómeno del doble nacimiento de la novela occidental invita a una reflexión que resulta más fácil al reunir y contrastar estas dos introducciones a los dos contextos y épocas.

La invención de la novela no es, resulta obvio decirlo, una ocurrencia casual, sino el producto de un proceso cultural, y la aparición de esos relatos que llamamos novelas se sitúa de manera significativa al cabo de una desarrollada tradición literaria. En las páginas siguientes intentamos caracterizar las dos épocas aurorales del género y explicar por qué y cómo en un determinado contexto surgieron unas y otras novelas. Desde un comienzo conviene destacar que las circunstancias en que surgió la novela en Grecia y Roma son muy diferentes de las que favorecen su reaparición al final de la Alta Edad Media europea. Y, sin embargo, cabe destacar también curiosas afinidades.

Como es bien sabido, resulta muy difícil definir qué es una novela, pero es muy fácil advertir que se trata de un género de relatos que se distancia, por su estilo y sus temas, de la antigua épica y de otras formas literarias. Ese tipo de larga ficción no se apoya en normas clásicas, sino que respira desde sus inicios una cierta novedad en la libre relación con sus lectores. En sus

comienzos aparece la novela como una literatura algo frívola y marginal frente a los géneros anteriores, más formales, serios y prestigiosos, pero pronto se revela como una invención literaria de inmenso atractivo que descubre a su público nuevos horizontes. Junto a una fresca y notable libertad formal, lo novelesco trata insistentemente dos grandes temas ligados al género desde sus comienzos y al parecer imprescindibles en sus tramas: el amor y la aventura individual. Se dirige a los individuos y se ocupa de pasiones privadas y aventuras individuales.

Ya en el que consideramos el primer ensayo moderno y docto sobre la historia de la novela desde sus orígenes griegos, el *Traité sur l'origine des romans* (1670) de Pierre Daniel Huet, se comienza por definir las novelas como «Historias fingidas de aventuras amorosas, escritas en prosa con arte, para el placer y la instrucción de los lectores». El sabio obispo Huet, pionero en tratar de un género olvidado por las poéticas clásicas, insiste desde el comienzo en que «el amor debe ser el tema principal de la novela». Tan rotunda sentencia vale para las novelas antiguas, y no menos para las medievales. (Ya sabemos que tiene un valor mucho más limitado respecto de las novelas de la modernidad, aunque aún ahora vale para aquellas más populares.) En ambos casos, en las peripecias y aventuras de los jóvenes protagonistas de los relatos románticos el amor es el hilo con el que se enhebra la trama patética de sus avatares, más o menos complicada. El primer novelista griego define su obra como el relato de una «experiencia amorosa», un *páthos erotikón*.

Las novelas contribuyen a crear una nueva imagen del amor y las relaciones amorosas, y marcan una singular sensibilidad frente a esa pasión, que se nos presenta estilizada con pautas novelescas. Todo esto es bien conocido, pero resulta muy interesante advertir cómo el surgir y el resurgir de la novela son fenómenos con notoria similitud en sus esquemas básicos, y, a la vez, con claras diferencias, pues nos remiten a dos escenarios históricos muy alejados. La pasión erótica se presenta estilizada sobre un patrón sentimental común en unas y otras novelas. Descubre un nuevo heroísmo, más burgués, al buscar como protagonistas a jóvenes ansiosos de amor y no de guerra. No obstante, entre el *eros* del helenismo tardío y el *amour* cortés de los siglos XII y XIII hay claras distancias. La idílica Lesbos está muy lejos del artúrico Camelot. Aun así, hay afinidades muy notables en esos casos

de amor y aventura que se presentan ejemplares y conmovedores, casi siempre con un feliz final para la fiel pareja.

El *roman courtois* está más cerca de la épica que las novelas griegas y latinas. Y en esa aurora medieval de la novela surgen figuras de un prestigioso perfil mítico, como Tristán, Lanzarote y Perceval, héroes inolvidables que reaparecen en versiones varias. Su personalidad no tiene paralelo entre los jóvenes amantes de las novelas antiguas. Sin lugar a dudas, las hazañas de esos héroes caballerescos son más gloriosas que las peripecias viajeras de los antiguos y virtuosos amantes perseguidos por el azar hasta el final de la boda feliz. Si en el alba del folletín de las novelas griegas tenemos una fórmula narrativa destinada a un éxito popular de larga duración, en las novelas medievales hay más tensión dramática. Los *romans* corteses darán un nuevo impulso a las aventuras de sus protagonistas y, a veces, también una resonancia trágica, como en el mito de Tristán e Isolda, o en los relatos de la búsqueda desaforada del Grial.

En fin, de todo eso, intentando explicar el significado de los textos a partir de sus autores y sus respectivos contextos históricos, tratan las páginas siguientes. Seguramente esta perspectiva sobre las novelas podría prolongarse si ampliáramos el enfoque y tratáramos de sus reflejos posteriores. Las novelas griegas encuentran decididos ecos e imitaciones en las novelas bizantinas (de los siglos XII, XIII y XIV), mientras que las novelas corteses se continúan con muy prolífica descendencia en nuestros enrevesados libros de caballerías (de notable auge editorial en el siglo XVI). Lo que aquí apuntamos es un panorama que queda abierto.

Al reeditar estas páginas he querido dejarlas tal como fueron escritas hace ya más de treinta años. No pretenden ser un manual académico, sino un ensayo que invita a la reflexión. Y también a la lectura o relectura de textos de muy singular atractivo. Cuando redacté estos capítulos el lector español no disponía de traducciones de la mayoría. De ahí que entonces ofreciera mis breves resúmenes de los mismos. Ahora, en cambio, contamos con buenas traducciones de todos ellos (tanto de las novelas griegas y latinas como de los textos novelescos medievales. De los últimos, por ejemplo, hay excelentes versiones publicadas por la editorial Siruela en una serie admirable, y también por Alianza Editorial. Entre los estudios sobre novelas del Medievo es justo destacar como ejemplo los trabajos de algu-

nos medievalistas, como Carlos Alvar, que ha publicado no sólo notables traducciones, sino varios libros de consulta muy bien documentados sobre el universo artúrico.) Aun así, creo que estos escuetos resúmenes aclaran los comentarios y pueden ser de utilidad al lector que quiere hacerse una idea clara y rápida de la variedad de lances y personajes que van y vienen en ese repertorio, de sus motivos y horizontes, y no ha emprendido todavía lecturas más amplias.

Por otra parte, el interés por la narrativa fantástica —a menudo de temas y decorados medievales— ha tenido cierto renacer en estos últimos tiempos. No está mal, aprovechando ese gusto por ese tipo de ficciones, recordar algunos de sus prototipos literarios.

C. G. G.

Diciembre de 2007

NOTA BIBLIOGRÁFICA

Sería muy arduo actualizar cumplidamente las referencias bibliográficas sobre las novelas medievales, porque son muchísimos los estudios que debería mencionar. Vuelvo a dejar constancia de los libros que me fueron útiles y sugerentes cuando escribí estos ensayos, inspirado por lecturas inolvidables de grandes medievalistas, como R.R. Bezzola, R.S. Loomis, J. Frappier, E. Köhler, etc. Sé muy bien que son estudios que tienen ya bastantes años a cuestas, pero casi todos me siguen pareciendo de muy gran interés. Y tan sólo añadiré aquí algunas notas concretas, que pueden ser oportunas. Ahora ya está bien traducido a nuestra lengua el espléndido libro de E. Köhler, *La aventura caballeresca. Ideal y realidad en la narrativa cortés*, Barcelona, Sirmio, 1996. Y también están traducidos, como he señalado, todos los textos novelescos desde la *Historia de los reyes de Bretaña* (traducido por Luis Alberto de Cuenca en 1984) y todos los *romans* de Chrétien de Troyes, también el extenso *Lanzarote del Lago* (que trasladó Carlos Alvar, en siete tomos, 1987-1988), las *Continuaciones del Perceval* (en excelente versión de Isabel de Riquer) y *La muerte de Arturo* de T. Malory (en la clara traducción de Francisco Torres Oliver). Entre los más atractivos estudios españoles de estos años quiero destacar el ameno libro de J.E. Ruiz-Doménec, *La novela y el espíritu de la caballería*, Madrid, 1993; el diccionario de mitología artúrica titulado *El rey Arturo y su mundo*, de C. Alvar, Madrid, Alianza, 1991; y el docto ensayo de Isabel Lozano-Renieblas, *Novelas de aventuras medievales*, Kassel, Reichenberger, 2003. Sobre los ecos del universo novelesco artúrico en la literatura moderna el libro más sugerente me parece el de Mark Girouard, *The Return to Camelot. Chivalry and the English*

Gentleman, Yale University Press, 1981, pero hay desde luego otros muchos. También los hay sobre la influencia de los libros de caballerías de abolengo medieval en la novela de Cervantes, que significa a la vez una parodia y una superación de todo ese entramado novelesco y de sus tópicos e ideales. Valga como ejemplo el ya añejo de E. Williamson, *El Quijote y los libros de caballerías*, Madrid, Alfaguara, 1991, o el más reciente de J. Gutiérrez Ceballos, *El Quijote cervantino y los libros de caballerías*, Alcalá, CEC, 2007. Pero no es mi intención ofrecer un panorama actualizado y crítico de la enorme producción sobre estos temas. Cito estos títulos porque su lectura me ha sido muy útil y me gusta recomendarlos. Sin duda hay otros que merecerían ser citados.

PRIMERA PARTE

LOS ORÍGENES DE LA NOVELA

I

APARICIÓN DE LA NOVELA COMO GÉNERO LITERARIO

ALGUNAS PRECISIONES HISTÓRICAS

El castellano distingue con un adjetivo entre la «novela» y la «novela breve», mientras que otros idiomas europeos marcan la diferencia entre estos tipos de relato con sustantivos distintos. Así, en francés está «roman» frente a «nouvelle»; en italiano, «romanzo» y «novella»; en alemán, «Roman» y «Novelle»; mientras que en inglés la antigua distinción entre «romance» y «novel» parece hoy reemplazada por la de «novel» (anterior «romance» o nuestra «novela») frente a «short story». La explicación de esta confusión particular de nuestra lengua se debe probablemente a que en español no pudo designarse la novela amplia con la palabra «romance», porque ésta se aplicaba ya a otro género poético de gran tradición en nuestra literatura; y su uso para un género en prosa hubiera sido más equívoco que la confusión de la novela con otro tipo de relato más breve, del que sólo parece a primera vista distinguirse por sus proporciones. De modo que la palabra «novella», importada del italiano,[1] sirvió para designar a ambos. Sin embargo, la diferencia entre ambos tipos de relato no estriba en una mera cuestión de tamaño; o, si así se prefiere, una cuestión de tamaño en una obra literaria no es una cuestión exterior, sino que determina su estructura, es decir, inseparablemente, su forma y contenido.

La novela breve, pariente joven del cuento, más social y sofisticada que aquél, y más efímera, tiene unos orígenes y unas características específicas. Se encuentra ya en Egipto, en narraciones como la del famoso Sinuhé (siglo XX a.C.) y en ciertos relatos orientales recogidos por los historiadores griegos e insertados en sus historias, así, por ejemplo, en Heródoto y en Jenofonte.[2] Su estructura debe ser simple y precisa en sus detalles; mucho

más clara y cerrada que en la novela. Su ritmo es rápido y decidido, frente a la lentitud y los meandros de ésta; no admite interludios ni digresiones; importa la trama en sí y no sus personajes. Es más personal que el cuento, pero mucho menos que la novela, y en este aspecto sirve de eslabón entre ambos. Históricamente, tanto en Grecia y Roma como luego con Chaucer y Boccaccio, la novela breve ha ejercido gran influencia en muchas novelas. Tanto las novelas antiguas, por ejemplo, la de Apuleyo, como las modernas, por ejemplo, el *Quijote*, han incluido en su trama pequeñas historias de ese tipo. La relación entre ambos tipos es siempre más confusa en la realidad que en la teoría. En la teoría se da el género literario con una nitidez que la realización histórica confunde con frecuencia.

En el mundo griego, y también en época renacentista, puede subrayarse algún rasgo diferencial entre ambos: el carácter idealizante de la novela frente al más realista de la narración breve, por ejemplo. Pero la factura literaria interesa más que estos rasgos. «Los dos tipos de narración, larga y corta, representan dos instituciones literarias separadas que no tienen nada que ver una con otra. Cada una es cultivada en línea con definidos ideales y propósitos artísticos, que están siempre conscientemente presentes y son muy diferentes de aquellos por los que la otra es motivada; y es ante todo por esta razón, no a causa de cualquier otra cosa inherente a la cualidad o la estructura orgánica de la narración breve, ni a su materia, por lo que la última no puede desarrollarse nunca en el curso de la práctica literaria hasta la clase larga de narración que nosotros conocemos como novela».[3]

Frente a ambos tipos de relato, muy literarios, el cuento pertenece a la literatura oral, y, con sus raíces psíquicas y folclóricas, se hunde en lo metahistórico. El cuento maravilloso, «la mimada hija del mito», que convoca en sus fantásticos prestigios la noche, el sueño y el milagro de sus simbólicas criaturas, de una profanizada mitología, se distingue bastante claramente de la novela y de la novela breve.[4]

Sin embargo, relatos fantásticos muy elaborados literariamente pueden estar basados en maravillosos cuentos de hadas, de tradición oral anónima, mediante una reinterpretación y matización de elementos. Así, por ejemplo, el cuento de *Amor y Psique*, en Apuleyo, o el *Cuento de los tres deseos*, que aparece en una narración de W. W. Jacobs, «La pata de mono», con variantes de matiz.[5]

La diferencia, señalada por R. Caillois, entre lo maravilloso de los cuentos de hadas, con su ámbito mágico «en el universo ficticio de los encantadores y los genios», y lo fantástico, que «supone la solidez del mundo real, para mejor desvastarlo», sirve también para distinguir el dominio del cuento y el de la novela, donde también pueden ocurrir milagros y hechos inverosímiles, pero cuyo ámbito es fundamentalmente el mundo real, con su física y su historia.

La estructura del cuento es por otra parte más sencilla y perenne[6] que la de la novela, que frente a la fantasía anónima popular tiende a lo original y novedoso, para excitar la atención efímera de su lector. Aunque prescindimos de cualquier definición previa de la novela, tan varia e indefinible, conviene tener en cuenta sus diferencias frente a aquellos otros géneros narrativos, más antiguos y más anónimos, para percibir mejor su originalidad histórica. Cuando Menéndez Pelayo, por ejemplo, confunde todas esas narraciones ficticias, se cierra el camino para captar lo propio de la novela como forma literaria surgida en un contexto histórico determinado. Decir que «la verdad es que la novela nació en Oriente por la sencilla razón de ser aquel país cuna del género humano» es confundir ese género literario con la ficción sin más.[7]

La novela occidental nació en un contorno histórico bien definido y en un ambiente espiritual de amplia tradición literaria, el Próximo Oriente helenizado, saturado por la cultura griega. El ámbito geográfico vecino del Mediterráneo, conquistado por Alejandro, gobernado después por monarcas griegos y luego sometido por Roma a su Imperio, formaba una unidad cultural impresionante, cuya lengua de expresión era el griego helenístico, es decir, la *koiné* o *común dialecto* que como «lengua franca» unía culturalmente a pueblos muy diversos. Los ciudadanos cultos de Egipto, de Roma, de Fenicia, de Siria y de otros países de Oriente tenían, por encima de sus diferentes tradiciones locales, una tradición literaria común: la griega. Incluso pueblos tan reacios a las influencias extrañas como los hebreos habían traducido sus libros sagrados al griego —como la llamada versión de los «Setenta» del Antiguo Testamento— o escribían directamente en griego los libros sagrados a los que pretendían dar una mayor difusión, como la mayor parte de los libros del Nuevo Testamento. Filósofos errantes habían popularizado con sus diatribas las enseñanzas de los cínicos y los es-

toicos, y había entusiastas de Epicuro en Roma y Siria. Escuelas griegas, donde se enseñaban desde las primeras letras hasta los ejercicios retóricos más complicados, podían encontrarse en las principales ciudades del Oriente helenístico, así como en Italia y el norte de África o el sur de la Galia. Había grandes viajeros, que se beneficiaban de la paz interior del Imperio, de los caminos y las naves bajo la vigilancia de Roma, como eran los comerciantes y los funcionarios públicos y los mercenarios, que recorrían el Imperio, y los espectaculares taumaturgos, pródigos en milagros y leyendas con regusto pitagórico, que tanto como los oradores y los filósofos contribuían a mezclar los artificios lógicos de los griegos con la misteriosa sabiduría de Oriente.[8] En este mundo surgió la novela como género tardío de la literatura griega. Desde el siglo I a.C. hasta el siglo IV d.C. tenemos una serie breve de novelas, resto de una producción mucho más amplia, como testimonian alusiones de otros escritores y fragmentos de papiros azarosamente descubiertos.

«El rasgo más significativo de las novelas griegas es su carácter no griego. Podemos apuntar siempre elementos orientales en su contenido y casi siempre sangre oriental en sus escritores. A veces parecería que lo accidental de escribirse en griego nos las ha transmitido en su forma actual, más que en otro tipo como el de *Las mil y una noches...*», dice S. Gaselee (en el «Apéndice sobre la novela griega», en su versión y edición de *Dafnis y Cloe*, col. Loeb, 1916). Pero, aunque es cierto que hay muchos rasgos orientales en la trama de algunos relatos y que sus autores eran orientales por su nacimiento, no es un accidente que la novela surgiera en la literatura y lengua griega, como más adelante intentamos mostrar. La mayoría de escritores griegos de esta época procedían de áreas geográficas ajenas a la Grecia Clásica. Tanto el fundador de la Estoa, Zenón, como sus miembros más destacados en el período helenístico y en el romano procedían de Oriente, como subrayó Pohlenz. Y el renacimiento aticista del siglo II d.C. estuvo impulsado por sofistas que en su mayor parte no procedían del Ática. Recordemos que el emperador Adriano, el «graeculus», que pondrá de moda tantos usos griegos entre los círculos intelectuales, y algo después Marco Aurelio, que escribirá sus meditaciones «Para mí mismo» en griego, procedían de familias hispánicas. Luciano, que mejor que cualquier otro representa, en la época de esplendor de la novela, el siglo II d.C., la ironía cáusti-

ca y la crítica racionalista en la mejor tradición filosófica ática, era un sirio, de Samosata. Muchas otras figuras, procedentes de áreas muy marginales geográficamente, representan de esta época lo más claro del espíritu griego, entendiendo por este epíteto la referencia a una cultura más que a una nación o una indefinible raza. No es fácil, por otra parte, indicar qué es lo oriental en una cultura como la helenística tardía, a menos de incurrir en toscas generalidades, oponiendo los elementos lógicos o racionalistas a los trazos fantásticos o místicos de una cultura, como si el mundo griego pudiera definirse con esa simplicidad, y no hubiera sido también lo irracional, lo místico y apasionado, y la inquietud hacia lo nuevo y misterioso una veta constante en la dialéctica interna del desarrollo del pensamiento griego.[9]

Ahora bien, si con oriental se alude a que el espíritu de esta época, o de la novela, es muy diferente al de la literatura de época clásica, de la Atenas de los siglos v y iv a.C., eso es una observación obvia y banal. Creemos que es más real describir las novedades y variaciones en términos histórico-culturales que aludiendo a esos supuestos rasgos nacionales o raciales. Ni el misterio ni el viejo «gusto por la fabulación» han nacido en Oriente. Se trata de una corriente espiritual cuyo triunfo y despliegue conviene, en todo caso, describir históricamente.

El triunviro Craso, procónsul de Siria, pereció al frente de sus legiones en la batalla de Carras, en el año 53 a.C. en uno de los más desastrosos encuentros de los romanos con los partos, y la noticia fue comunicada a la corte de Artaxata, en Armenia, al sur del remoto Cáucaso, de un modo espectacular. Sobre la arena escénica, mientras el rey Orodes y su hijo asistían a una representación de las *Bacantes*, de Eurípides, los actores blandieron, en lugar de la mítica máscara de Penteo, destrozado por las ménades, la sangrienta cabeza del romano Craso. Mientras, el general parto Surena mostró en público a sus soldados los licenciosos libros de las *Milesias*, de Arístides, el *Decamerón* de la época, por así decir, que había encontrado en el bagaje de un general romano, como muestra de la literatura propia de aquellas tropas corrompidas, según cuenta Plutarco (*Vida de Craso*, circa 32). Creo que esta anécdota muestra bien la extensión de la cultura griega, que se iba convirtiendo en una cultura universal, cuando las obras de Eurípides podían representarse en escenarios tan distantes de la vieja Atenas; y señala cómo la literatura griega había precedido el avance de las ar-

mas de Roma. Que las novelas antiguas se escribieran en griego, cuando sus autores no eran de esa nacionalidad, no es extraño ni accidental. El público al que estas obras van dirigidas participa de esa cultura universal, que se expresa en el griego de la *Koiné*; por encima de la diversidad de razas, religiones y creencias, en todos esos pueblos del ámbito oriental del Imperio romano, la lengua griega expresaba una cultura común, que había calado con mayor o menor profundidad en el espíritu particular de la región, con tanto vigor como lo hacía el latín en el mundo occidental mediterráneo, por lo menos.[10] La novela griega, género floreciente entre el siglo I y el IV d.C., es una buena muestra de esa universalidad de expresión, aunque con los matices peculiares de cada autor: el acento lesbio en el bucolismo de Longo o el misticismo del sirio Heliodoro. En esta época, que más adelante intentaremos describir con mayor precisión, surgen las primeras novelas, de amor y de aventuras, que suelen calificarse como productos de decadencia o de una época decadente.

La novela como «epopeya de decadencia» es, desde Hegel a F. Altheim un modo frecuente de enfocar este género de aparición tardía. Desde luego que el concepto «decadencia» es relativo. En este caso hace referencia a la larga historia literaria y política del mundo griego antiguo. Cuando aparece la novela todo el Mediterráneo oriental, sometido a Roma, estaba políticamente exhausto,[11] y sus nuevas corrientes espirituales parecen proceder de Oriente, como las influencias místicas y religiosas que invaden el lánguido Imperio romano.[12] Visto en una perspectiva spengleriana se diría que, como en la poesía de Kavafis, el imperio aletargado de vejez esperaba a los bárbaros como una solución. Pero lo que es «decadencia» enfocado desde la óptica centrada en los valores de la época clásica, resulta innovación atendiendo a su futuro: la literatura del Imperio bizantino y la Edad Media. Sin embargo, la óptica clasicista ha preponderado largo tiempo, y, en este desenfoque de atención, una época históricamente marginal como ésta de la creación de las primeras novelas ha sido desatendida. Por ejemplo, es éste un capítulo que se echa a faltar aun en un libro tan conocido como el de Arnold Hauser *Historia social de la literatura y el arte* (2.ª ed. esp., Madrid, 1968), y en algunas Historias universales de la literatura se da por sentado que la novela surgió en el siglo XII en Francia, y no en el mundo greco-oriental de la época helenística.[13]

LA NOVELA, PRODUCTO TARDÍO

En la primera parte de su célebre *Teoría de la novela,* G. Lukács, al enfocar «las formas de la gran literatura épica en su relación con el conjunto de la civilización», señala la madurez de la novela frente a la normatividad infantil de la epopeya. Ya Hegel en su *Estética* había llamado a la novela la «moderna epopeya burguesa en medio de una sociedad prosaicamente organizada».[14] Modernidad significa complejidad y desprestigio del mundo, sin los valores inmanentes, míticos y aristocráticos, de la epopeya; reducción a lo psicológico y a lo puramente humano, cuando la medida de lo humano es el hombre común burgués, falto de fe en los dioses y en el heroísmo; conciencia del enfrentamiento entre el individuo y la sociedad. Esto es lo propio de la novela frente a la ingenuidad épica. Aunque la novela antigua es en sus tendencias mucho menos radical que la novela moderna, ya en ella se percibe esa degradación del mundo frente al certamen épico, donde el valor del héroe equivalía a su destino.

La *Teoría de la novela*, de G. Lukács, publicada en 1920 y luego reeditada en 1962, con un prólogo en que su autor la critica y reprueba, es, pese a su hegelianismo y gracias a él, un libro muy sugestivo para intentar comprender la evolución de los géneros literarios. Aplicado a nuestro campo concreto —aunque Lukács no haga alusión a la novela griega—, el contraste entre epopeya, drama y novela que en este libro se intenta trazar resulta provechoso en muchos respectos: el individualismo del héroe novelesco, su acentuación psicológica, la ruptura entre los ideales del personaje y su mundo, su carácter ético problemático, su «forma abierta», en fin, son rasgos teóricos que pueden aclararse vistos en su perspectiva histórica. Como el mismo Lukács dice, en su capítulo II, «la coincidencia entre los griegos de la historia y la filosofía de la historia ha tenido como consecuencia hacer surgir cada forma de arte en el instante mismo en que, en el cuadrante del espíritu, se podía leer que su hora había llegado y obligarla a ceder su lugar tan pronto como sus arquetipos desaparecen del horizonte. Las edades posteriores no conocerán esta periodicidad filosófica» (trad. fr. 1962, p. 32).

Nosotros estamos acostumbrados a considerar como normal la coexistencia de los géneros literarios, que hemos ido heredando de una larga tra-

dición cultural. Para los griegos que los fueron inventando en su tradición, los géneros literarios tuvieron una vigencia temporal e histórica mucho más definida, sucediéndose entre sí, surgiendo en cierto momento y desapareciendo después. Quizá el ejemplo más claro sea el de la tragedia, cuyo período creador se limita a la escena de la democracia ateniense del siglo v a.C., con unas condiciones histórico-políticas que la hacen irrepetible. La tragedia como forma dramática era un fósil cuando Aristóteles la analizó en su *Poética*, y tardaría casi veinte siglos en reaparecer como arte con un amplio auditorio popular.

En la sucesión histórica de los géneros literarios en Grecia —épica, lírica, drama, relato histórico y filosófico—, la novela ocupa un último lugar. En esta sucesiva aparición de géneros literarios, típica de la cultura griega, pero al mismo tiempo realización ejemplar de unas categorías de la filosofía de la historia, con parangón en otras culturas europeas, la novela aparece como producto tardío en una época de decadencia. Hijo tardío de una familia otrora noble y pródiga, viste un pintoresco ropaje compuesto de remiendos abigarrados de sus hermanos mayores, y quedan en sus mallas reliquias gloriosas, como en un almacén de trapero. No es un producto clásico, sino más bien algo ya anticlásico en su misma raíz.

Novelesco es sinónimo de romántico, aunque nuestro idioma no haya establecido la conexión etimológica que se da en otras lenguas europeas. Es un género no tratado en ninguna de las poéticas de épocas clásicas y no está sujeto a reglas de composición con proporciones fijas. Poco en su forma se halla seleccionado; verso y prosa, descripciones líricas y digresiones geográficas o filosóficas, lenguaje cotidiano y estilización poética o pedante, diálogo directo o epistolar junto a narración en primera persona o impersonalidad descriptiva, se alternan en su trama, a la que se aplica tantas veces la metáfora del río de curso torrencial. Es un género que carece de forma canónica y de la mesura clásica. La «forma abierta» la caracteriza frente a las definidas formas literarias anteriores. «Fruto de una *liaison* entre el anticuado *epos* con la caprichosamente abigarrada historiografía helenística, la novela de amor griega era un bastardo que ninguna Arte Poética de la Antigüedad se atrevió a presentar en la buena sociedad literaria».[15] Incluso faltó una denominación de la Antigüedad para el nuevo género, que aun Focio designa como «drama», o como «dramático».

Esa misma confusión y apertura formal es un rasgo característico de la sociedad que creó y para quien se creó la novela. Es la expresión de un sentimiento vital muy distinto del clásico. Si el individuo de la «polis» griega gustaba de lo limitado y bien definido, el ciudadano de un imperio helenístico o del Imperio romano, comunidad que no llegó a sentir ni comprender bien y en cuyo gobierno no participaba, se hallaba en un dominio político muy diferente donde la amplitud de relaciones en su mundo y la incertidumbre de los confines de su país era uno de los rasgos de su existencia. El *pathos* de la lejanía, de la distancia, es un reflejo de la desaparición de las antiguas estructuras sociales. Ese gusto por lo maravilloso y lo lejano no sólo es propio de la novela, sino que aparece en otros géneros contemporáneos como la historiografía. Es una característica de la época.

La mesura de lo clásico mantenía apartados muchos aspectos de la vida, poco aptos para la dignidad del arte; tampoco la lírica, atenta al momento fugaz y al sentimiento más intenso o delicado, podía dar cabida a aspectos prosaicos del vivir. Mientras que sólo las grandes figuras podían ocupar la escena trágica o el primer plano de la narración histórica, en la novela hay sitio para los tipos medios y para los sentimientos corrientes; ámbito para la burguesía y sus ideales mediocres.

Ese distanciamiento aristocrático anterior entre el arte y la vida lo colma la novela, acogedora en su prosa de aspectos más cotidianos, de personajes más humildes, de rasgos más banales o más pintorescos. Frente al coturno del arte anterior, parece iniciar un paso a las zapatillas, más íntimas; mientras que frente al escenario de la comedia puede permitirse un contraste de decorados variables con unos horizontes ilimitados.

El arte helenístico, tanto en literatura como en escultura, tiene una marcada tendencia a plasmar lo íntimo, lo patético, lo vulgar y lo grandioso, atento al colosalismo, a veces, o, en cambio, al detallismo casi rococó. En su afán por reflejar paisajes pintorescos y escenas sentimentales, frente a la austeridad canónica de la literatura clásica, la novela continúa una tendencia de siglos anteriores que busca, por un lado, efectismos teatrales y, por otro, intenta una aproximación a la realidad en sus aspectos más triviales, en un incipiente naturalismo.

CRONOLOGÍA DE LAS NOVELAS

Una de las hipótesis de Rohde[16] que pronto fue corregida es la cronología de las novelas que él, pensando que el género y su prosa estilizada eran consecuencia del florecimiento de la retórica en la Segunda Sofística griega, en el siglo II d.C., había situado entre los siglos II y VI d.C. El descubrimiento de fragmentos novelescos en papiros muy antiguos, y un análisis de ciertos detalles en las obras conservadas, ha llevado a una sustancial modificación de las fechas propuestas. Algunas dataciones han sido anticipadas en varios siglos. Así, por ejemplo, la novela de Caritón, que Rohde situaba en el siglo VI, pertenece probablemente al siglo I d.C., y *Dafnis y Cloe*, que creía del siglo V, es aproximadamente de fines del II. Los descubrimientos de fragmentos literarios en papiros procedentes de Egipto han influido bastante en nuestro mejor conocimiento del género. Contamos con casi una docena, con breves fragmentos de obras perdidas, que nos ofrecen alusiones a lo que debió de ser una amplia producción. El más interesante es el que contiene los fragmentos de la *Novela de Nino* (el papiro es de la segunda mitad del siglo I d.C.), que nos ofrece un resto de la novela más antigua que conocemos, y que fue publicado en 1893 por U. Wilcken, y el más reciente, el de las *Phoinikiká* o *Feniciacas*,[17] de un tal Loliano, del siglo II o III d.C., publicado en 1969 por A. Henrrichs. Doy a continuación la lista de novelas que poseemos. Sus autores son poco más que un nombre para nosotros. Las obras suelen designarse ya con un nombre geográfico que alude al ámbito donde se desarrollan las aventuras, como, por ejemplo, las *Etiópicas*, o bien por el nombre de los protagonistas: *Dafnis y Cloe*, por ejemplo. El primer procedimiento tiene antecedentes en la épica (las *Argonáuticas*, de Apolonio de Rodas, siglo III a.C.), o en la historiografía (*Indiaka, Assyriaka*) o en relatos breves (las *Historias Milesias*); el segundo obedece a una práctica tradicional en el teatro. Menos frecuentemente, por abreviar, se designaba la novela por el nombre sólo de la protagonista: así, *Leucipe* o *Cariclea*, como en los dramas de Eurípides, *Medea*, *Helena* y *Electra*.

Podemos trazar un cuadro cronológico aproximado así:

A) Libros de viajes con motivos novelescos: Jambulo (siglo II a.C.) contaba en su obra, de título desconocido, de la que sabemos por un re-

sumen del historiador Diodoro (II, 50 ss.), las aventuras de su viaje por Arabia, Etiopía, una lejana isla oriental (¿Ceilán?), y su regreso por Persia y Asia Menor a su patria, en Siria.

Antonio Diógenes (siglo I d.C.) escribió en 24 libros *Las maravillas de más allá de Tule*, que conocemos por un resumen de Focio, y citas de Porfirio y de Luciano, y un breve fragmento de papiro de los siglos II o III d.C. En estos relatos increíbles (*Apista*), como tituló su autor, se mezclan la geografía y la etnología, fantasías pitagóricas y relatos amorosos. La obra, de la que Luciano (siglo II d.C.) se burlará en su *Historia verdadera*, a juzgar por los elogios y el resumen de Focio, debía de tener grandes atractivos en su variada composición.

B) *Nino y Semíramis*, probablemente del siglo II a.C.

C) *Quéreas y Calírroe*, de Caritón de Afrodisia, siglo I d.C.

D) *Efesíacas* (*Antea y Habrócomes*), de Jenofonte de Éfeso, comienzos del siglo II.

E) *Babilónicas*, de Jámblico, a mediados del siglo II.

F) *El asno o las metamorfosis*, de «Lucio de Patras» (resumido en Luciano y ampliado por Apuleyo), siglo II.

G) *Leucipa y Clitofonte*, de Aquiles Tacio, en el último cuarto del siglo II.

H) En papiros se han descubierto «breves fragmentos» de otras novelas, en su mayoría del siglo II.

a) *Megamedes y Quíone*, muy cercana al estilo de Caritón.
b) *Fragmento de Herpilis.*
c) *Metíoco y Parténope.*
d) *Calígone.*
e) *Antea.*
f) *Feniciacas*, de Loliano.
g) *Sesoncosis.*

I) *Dafnis y Cloe*, de Longo, probablemente de mediados o finales del siglo II.

J) *Etiópicas* o *Teágenes y Cariclea*, de Heliodoro, del siglo III (o del IV).

K) *Recognitiones pseudo-clementinas*, siglo III.

L) *Historia de Apolonio, rey de Tiro*, siglo II (que conocemos por una versión latina de los siglos V o VI, y por imitaciones medievales).

En conjunto, la producción del género abarca un período de cinco siglos, duración muy amplia si se la compara con la vigencia de formas dramáticas, como la tragedia y la comedia. Tenemos que contar además con que gran parte de la literatura novelesca, poco apta para ejercicios escolares y poco prestigiosa en cuanto a sus autores y su estilo, y a veces poco ejemplar moralmente, se ha perdido. Novelas de carácter licencioso, escritas con desgarro, no han sido conservadas por los copistas bizantinos, quedando de esa producción sólo el título de la obra, como las *Rodíacas*, de las que dice Suidas: «Es una novela de las muy indecentes», o bien breves fragmentos, restituidos por papiros, como en las *Feniciacas*, de Loliano. El siglo áureo de la novela fue seguramente el II d.C., aunque la notable maestría de Caritón demuestra que todos los motivos y la madurez en su tratamiento se habían conseguido mucho antes. Por otra parte, la boga de la novela se prolonga durante toda la época de dominación romana en Grecia y se propaga en época bizantina.

La aparición de la novela, en cuanto forma literaria que representa espiritualmente esta época histórica, es algo más importante que la suma de novelas griegas que poseemos. Más que por su valor intrínseco, estas obras nos interesan por lo que nos cuentan de esta brumosa e inquieta época, que nos es difícil conocer bien; que, más cerca de nosotros espiritualmente que la clásica, es de transición y de crisis de los antiguos valores. Por eso hemos dedicado la primera parte de nuestro estudio a subrayar algunos de sus rasgos peculiares.

El lector de la lista de títulos precedente echará a faltar la célebre novela romana *El Satiricón*, de Petronio, que, de incluirse en la lista anterior, debería figurar por razones cronológicas entre las letras C) y D), si es que su autor fue el famoso «Árbitro de la elegancia» de la corte de Nerón. Pero los problemas que rodean a esta obra (que comienzan en la atribución a Petronio y respecto a la época de su composición), así como la novedad de su intención narrativa con su realismo crítico y picaresco, que la enraíza en una tradición muy latina, la de la vieja sátira de costumbres y tipos, hace preferible un tratamiento aparte. También la obra de Apuleyo (siglo II d.C.) —cuya relación con un prototipo griego es discutible sólo en los detalles—, por su riqueza de motivos y la celebridad de su autor, el único novelista sobre cuya vida tenemos datos concretos, merece un apartado especial. Así, pues, establecemos, por razones de método y contenido, y no cronológicas, una divi-

sión entre la *novela griega* y la *novela latina*, separación que no debe hacer olvidar cuanto tienen ambas de común y cuanto hay de artificial en un título como éste de «novela latina», al que me parece preferible el de «la novela entre los latinos», ya usado por Menéndez Pelayo. La *Historia de Apolonio, rey de Tiro* es probablemente una obra escrita en latín originalmente, como en su lugar señalaremos; pero su temática entra claramente en la tradición griega, sin que su autor acuse una personalidad de rango literario semejante a las de Petronio y Apuleyo, por lo que no merece destacarse de la línea tradicional.

Por otra parte, estas dos novelas del mundo latino podrían encuadrarse en lo que Perry designa como «novela cómica»; es decir, se trata de novelas que no toman en serio los ideales morales ni el carácter idealizante de la novela amorosa griega, sino que contienen vetas de índole paródica y picaresca; con intención diversa a la ingenuidad romántica de aquélla, intentan una crítica satírica de un mundo falsificado y degradado, con una retórica de valores que la ironía de los novelistas denuncia. Sus héroes no guardan las poses sentimentales del género serio, sino que son marginales espectadores, apaleados y críticos. Estos relatos irónicos están dirigidos a otro público, más culto y menos cándido, que aprecia la distancia entre la falsa idealización romántica, dirigida a los «pobres de espíritu», y la realidad. Este realismo crítico que despunta en los autores latinos, y con mayor estilización formal en Luciano o en Juvenal, supone una ironía moderna y amarga, madurez más auténtica tras la máscara jocosa de la sátira, como más tarde surgirá en Cervantes contra los libros de caballería, o en Fielding contra la novela sentimental de Richardson.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Cuando el joven Menéndez Pelayo publicó su tesis doctoral sobre «La novela entre los latinos», en 1875, aducía como mérito principal del tema su novedad. El único trabajo importante sobre la novela antigua que cita es el famoso *Traité de l'origine des romans* (París, 1671), del obispo Huet, que, con Bossuet y Fénelon tanto influyó en un mayor conocimiento de la cultura clásica en Francia a principios del siglo XVIII. Unos años antes de la tesis de Menéndez Pelayo[18] se había publicado ya el libro de A. Chassang

Histoire du roman et ses rapports avec l'Histoire dans l'Antiquité Grecque et Latine, París, 1862, y al año siguiente aparecería el libro, todavía hoy fundamental en muchos respectos, de E. Rohde *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, Leipzig, 1876 (4.ª ed., Hildesheim, 1960. Con un apéndice de W. Schmid desde la 3.ª ed., 1914). Erwin Rohde, el gran filólogo, amigo de Nietzsche y descubridor de una nueva perspectiva espiritual en la religiosidad griega con su famoso libro *Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, Tubinga, 1893 (hay trad. esp., 1947), abría también con su libro sobre la novela un amplio horizonte de la literatura griega tardía. En esta obra, amplia y densa, Rohde señalaba las influencias temáticas y expresivas de otros géneros anteriores, en especial el drama tardío y la historiografía, sobre la novela. Sobre todo, la influencia de Eurípides, con su atención a los matices pasionales del amor y a las intrigas románticas y melodramáticas, había ejercido en la novela, como en otras facetas del arte helenístico, un influjo decisivo. En este enfoque típico del historicismo filológico, más atento a la génesis y transmisión de los elementos que a su integración en un nuevo género literario, siguieron pronto otros estudios interesantes, como los de E. Schwartz, *Fünf Vorträge über den Griechischen Roman*, Berlín, 1896; A. Calderini, en su introducción a la novela de Caritón, *Le avventure di Cherea e Callirhoe*, Turín, 1913; O. Schissel von Fleschenberg, *Entwicklungsgeschichte des griechischen Romans im Altertum*, Halle, 1913; B. Lavagnini, *Le origini del romanzo greco*, Florencia, 1950; J. Ludvikovsky, *Recky Roman Dobrodruzny*, Praga, 1925; R. Helm, *Der antike Roman*, Berlín, 1948; E.H. Haight, *Essay on the Greek romances*, Nueva York, 1943, y *More essays on Greek romances*, Nueva York, 1945.

En otra dirección podemos situar algunos enfoques que pretenden ver en la novela griega un tipo de literatura religiosa, como el libro de Kerényi *Die griechisch-orientalische Romanliteratur in religionsgeschichtlicher Beleuchtung*, Tubinga, 1927; en medida más limitada el de Altheim, *Roman und Dekadenz* (aparecido como primera parte de su obra *Literatur und Gesellschaft im ausgehenden Altertum*, Halle, 1948, ha sido luego reimpreso por separado —1951—. De un resumen de esta obra, una de las más sugestivas sobre el fin de la antigüedad, hay traducción española titulada *Historia de la tarde y la mañana*, Buenos Aires, 1965). En su magnífica prosa, el libro de Altheim contiene mucho más que unas hipótesis sobre el origen religioso

de la novela. Subraya las nuevas características espirituales del género y del público a quien se dirige. Más constante y metódico en buscar los rastros religiosos del género es el intento de R. Merkelbach, *Roman und Mysterium in der Antike*, Munich-Berlín, 1962.

Por lo escueto y acertado de su tratamiento es ejemplar el breve estudio de O. Weinreich como epílogo a una traducción alemana de Heliodoro (la de R. Reymer, Zürich, 1950), que luego se ha publicado aparte con el título *Der griechische Roman* (1962). Es muy claro, aunque alguna vez olvidadizo de la bibliografía anterior, el libro de B.E. Perry *The ancient romances. A literary-historical account of their origines*, Berkeley, 1967, libro que recoge estudios anteriores de este autor, y que acierta muy claramente en señalar que son las nuevas necesidades espirituales de un presente y no el pasado lo que modula la aparición de esta nueva forma literaria.[19]

Para la novela latina, la reciente obra de Walsh *The Roman Novel*, Cambridge, 1970, contiene los datos esenciales y amplia bibliografía, así como la introducción de Díaz y Díaz a su traducción del *Satiricón* de Petronio, Barcelona, 1970.

Muy importante es el tema de la influencia de las novelas griegas y romanas en la literatura moderna. Junto al importante trabajo de S.L. Wolff *The Greek Romances in Elizabethan prose fiction*, Nueva York, 1912, hay numerosos artículos y notas en obras ya aludidas, como en la de Weinreich, por ejemplo. En castellano, aparte de los trabajos de Menéndez Pelayo, puede verse sobre estas influencias el capítulo dedicado a la novela antigua en G. Highet, *La tradición clásica* (trad. esp., México, 1954, cap. IX), y la introducción muy clara de F. López Estrada a su edición de la traducción española de Fernando de Mena (1531) de la *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea* (Madrid, 1954).[20]

El libro de C. Miralles *La novela en la antigüedad clásica*, Barcelona, 1968, tiene el mérito de ser la primera obra de cierta amplitud sobre el tema de nuestra lengua.

En cuanto al magistral y amplio estudio de M. Menéndez Pelayo *Orígenes de la novela*, orientado hacia la novelística española, resume algunos rasgos de las novelas griegas y destaca bien los de la latina. En «Apéndice» a la edición del C. S. I. C. (cuatro tomos, 1960), está recogida su tesis doctoral. Cito esta obra como *Orígenes*.[21]

Nota de la presente edición. Si conservo el anterior apartado, hoy tan claramente atrasado, es fundamentalmente para que se vea desde qué lecturas previas y con qué deudas escribí este libro. Ya en su segunda edición, en 1988, intenté señalar los progresos y los nuevos medios más interesantes aparecidos desde 1972, añadiendo unas notas bibliográficas oportunas entonces, referencias que ahora también se han quedado muy anticuadas. Por tanto no las recojo aquí, ni tampoco alargaré estas páginas con una lista de libros y ensayos que podría ser interminable. (Una bibliografía más actual, muy bien ordenada, aunque ya con algunos años, puede verse en el excelente libro de Niklas Holzberg, *Der antike Roman. Eine Einführung*, Artemis, Düsseldorf-Zurich, 2001, y, para las traducciones españolas, en el reciente de Consuelo Ruiz-Montero *La novela griega*, Síntesis, Madrid, 2006.)

Con todo, me gustaría destacar unos pocos títulos imprescindibles, o que a mí al menos me siguen pareciendo de extraordinario interés. Todavía no había leído, cuando escribí este libro, el de B.P. Reardon, *Courants Littéraires Grecs des II et III siècles ap. J.C.*, publicado poco antes, en París, Les Belles Lettres, 1971, que ofrece una amplia y espléndida perspectiva sobre la época y los temas novelescos. Reardon publicó luego, entre otros estudios menores, otro libro memorable, *The Form of Greek Romance*, Princeton, 1991. En 1983 apareció, en la editorial Blackwell, de Oxford, el estudio de conjunto *The Novel in the Antiquity*, de Toma Hägg (traducido del original sueco de 1983), que por su claridad y precisión es ya un clásico. Una perspectiva sobre el conjunto de los enfoques más actuales puede obtenerse del libro colectivo, dirigido por James Tatum, *The Search of the Ancient Novel*, John Hopkins, Baltimore-Londres, 1994. Hay varios volúmenes colectivos de interés en esos años; por ejemplo, el dirigido por H. Kuch, *Der antike Roman*, Berlín, Akademie, 1989. Entre los estudios con muy sugerente enfoque propio sobre el género quiero recordar el de Massimo Fusillo, *Il Romanzo Greco, Polifonia ad Eros*, Marsilio, Venecia, 1989, y el de Alain Billault, *La création romanesque dans la littérature grecque à l'époque impériele*, París, PUF, 1991. No voy a señalar las monografías posteriores sobre uno u otro novelista, puesto que son un buen número. (Remito a las listas de Holzberg.) Pero hay en ellas libros que constituyen un hito destacado en el análisis y la perspectiva crítica de los textos, valga como ejemplo el de J. J. Winckler sobre Apuleyo: *Auctor&Actor: A Narratological Reading of Apuleius' Golden Ass*, Berkeley, 1985. Quiero, en cambio, mencionar el ameno y amplio panorama crítico sobre la historia del género novelesco, que sitúa muy bien las novelas antiguas en esta historia de las novelas que llega hasta la modernidad: el de Margaret A. Doody, *The True Story of the Novel*, New Brunswick, 1996.

Por otra parte es obligado señalar que todas las novelas griegas y latinas están desde hace tiempo bien traducidas al castellano, en versiones acompañadas de precisas introducciones, en la «Biblioteca Clásica Gredos». Caritón y Jenofonte de Éfeso están traducidos por Julia Mendoza (1979), Longo y Aquiles Tacio por Máximo Brioso (1982), Heliodoro por Emilio Crespo (1979), Pseudo-Calístenes por Carlos García Gual (1977), y Petronio y Apuleyo por Lisardo Rubio (1978). Y hay más versiones en otras editoriales. Para los fragmentos de novelas griegas contamos también con una buena edición bilingüe, la de María Paz López Martínez (Universidad de Alicante, 1998).

2

EL PÚBLICO DE LA NOVELA

ATRACTIVOS DE LA NOVELA

«¿Quién leía las novelas de amor griegas? Ricos y pobres, muestran los restos de papiros: a veces ejemplares caligráficamente caros, a veces mala mercancía de masas. Paganos y cristianos, como se ve en la creación de leyendas en torno a Heliodoro y Aquiles Tacio, y lo vemos en su influjo en las apócrifas *Actas de los Apóstoles* y las *Clementinas*. Césares y filósofos, médicos y enfermos, poetas y sabios y tantos más. El emperador Juliano, pocos años después de un panegírico, que muestra conocimientos de Heliodoro, dirige como Pontífice Máximo en las reformas del clero pagano en el 363 una misiva al primer sacerdote del Asia Menor, en la que prohíbe a los sacerdotes la lectura de novelas amorosas (*erotikai hypotheseis*), porque despiertan las pasiones y encienden ardorosas llamas; justamente por esta misma razón recomienda hacia el año 400 el médico Teodoro Prisciano, seguramente oriundo de África, a Jámblico, entre otras «amatoriae fabulae», como un estimulante contra la impotencia. Por la misma época nombra Macrobio como agradable audición (se leía sin duda en alta voz) las novelas de amor («argumenta fictis casibus amatorum referta») de Petronio y Apuleyo; de sus precursores y competidores griegos se calla, por orgullo nacional. El filósofo León (*Ant. Pal.*, IX, 203) habla de la obra de Aquiles Tacio como un «protréptico para el amor». También en el siglo v el filósofo Filipo interpreta alegóricamente a Heliodoro: Cariclea es un símbolo del alma, Teágenes del *Nus* o razón, Kalasiris es el educador que lleva el alma a su reconocimiento, etc.» (O. Weinreich, p. 364).

Estas líneas de O. Weinreich vienen bien para atestiguar la popularidad del género novelesco que en el siglo IV había concluido su producción

(ya que, a no ser la de Heliodoro, no podemos adscribir a esta época la creación de ninguna de nuestras novelas), después de cuatro siglos, una etapa creadora muy amplia y fecunda, sobre todo si tenemos en cuenta que conservamos sólo una parte de estos escritos, que nunca pretendieron el prestigio de las obras clásicas, y de las que algunos, los más atrevidos y obscenos, como las *Rodiaká*, de un tal Filipo, o las *Feniciacas*, de Loliano, fueron consideradas indignas de la copia salvadora por la censura de los bizantinos o el academicismo de los doctos. Algunas novelas, como las de Caritón y de Jenofonte, nos han llegado por un solo manuscrito; otras, como el *Satiricón*, una de nuestras pérdidas más lamentables, por breves fragmentos casualmente recuperados. La fortuna de las novelas fue muy desigual, tanto como el talento de sus autores, y frente al olvido de Caritón o Jenofonte es notable el prestigio de que gozaron Heliodoro, Aquiles Tacio o, en el mundo latino, Apuleyo. La novela de este fecundo polígrafo, un «showman» de la oratoria y la cultura del siglo II, convirtió su figura taumatúrgica en una famosa leyenda, y en tiempos de San Agustín, éste, compatriota suyo, se veía obligado a discutir la transformación en asno del «mago» Apuleyo, a quien se comparaba con el fabuloso Apolonio de Tiana o con Cristo.[1] Esta difusión de las novelas por un ámbito tan extenso y la variedad de su público explica algunas peculiaridades del género, distinto de la literatura anterior, que no había conocido esta popularidad tan indiscriminada, sino que estaba definida por su referencia a un determinado sector social, definido bien por sus intereses políticos, o por su nacionalidad, o por su cultura. Ya antes hemos aludido a este cosmopolitismo de la cultura helenística, pero vamos aquí a intentar captar mejor algunos rasgos de estos lectores para quienes se creó la novela.

La aparición de la novela, en el siglo II o el siglo I a.C., coincide con el agostamiento del drama, en una época en que la comedia de Terencio no responde ya a los intereses de un público que prefiere las farsas mímicas o espectáculos más violentos a esas descoloridas piezas de costumbres burguesas, con su matizada expresión y su limitada fantasía. Frente al público que puede reunirse en un teatro, hay una enorme cantidad de ciudadanos en provincias y remotas ciudades que forman un público potencial de una cultura muy varia, pero con ciertos gustos comunes, público que exige de la literatura fantasías y romanticismos, sensaciones nuevas, efectismos y

maravillas; como la burguesa de Zola pide a las novelas «pasiones, aventuras y largos viajes».

Hacia este público anónimo, que los eruditos y los amanerados y los pedantes y los refinados poetas despreciaban por sus gustos vulgares, va dirigida la novela; un género nuevo para un público nuevo: «La burguesía mundial de un tiempo antiheroico».[2] La literatura novelesca tiene, de momento, menos ínfulas que otros géneros: pretende sólo distraer y emocionar a este público tan difuso. Tiene con él menos vínculos que la épica, que postulaba la adhesión a ideales y figuras heroicas comunes a todos los oyentes, o que la tragedia, que debatía ante la audiencia ateniense los graves temas del destino humano y de la política ciudadana. La epopeya y el drama anclaban en un fondo tradicional, aristocrático o democrático, que la novela no posee ya, como forma literaria para este público cosmopolita, para un lector anónimo y, más o menos, apolítico y solitario. Y no sólo la relación con el público tiene novedad por su aspecto cuantitativo, sino por su forma misma. Fruto de una época libresca, es decir, un tiempo en que la relación cultural consistía básicamente en las palabras escritas, que el viejo Platón tanto criticara por su esterilidad; una época en que hasta la religión se iba a fijar en libros dogmáticos, como harán los cristianos, los gnósticos, o algo después, más rígidos aún, los mahometanos, la novela se dirige a sus lectores para divertirlos; a ese lector aislado y espiritualmente solitario y ocioso, cosa nueva frente al espectador comunitario de un drama, el auditor de la épica o de la lírica, o el círculo de alumnos de las obras filosóficas. De esta relación nace una cierta peculiaridad: el lector de novelas relaciona la novela con la vida, quiere vivir en la novela, aunque sea de forma inconsciente y por un rato, y se identifica con los protagonistas de ésta. Sufre, se angustia, llora con su héroe y se alegra con él. Pide a la novela un suplemento voluntario de vida emocional, imaginaria prolongación de la real, una compensación a la monotonía de ésta, a la desilusionada y antiheroica vida del habitante de la gran ciudad o de la provincia, que no se siente vinculado a ninguna empresa histórica, sino sumido en la rutina del funcionario o del miembro de una comunidad demasiado vasta para sentirse vitalmente necesario a su funcionamiento. Sin duda, otros leían también biografías de grandes héroes, otro de los géneros en boga, pero para ciertos caracteres, y no sólo los pusilánimes y pobres de espíritu, la novela ofrece un nuevo campo de vida.

«El drama y, sobre todo, la tragedia concentran todos los rayos en un solo foco. Genera una llama alta, pero de alcance limitado; brinda un segmento, no una parábola, de la vida real. Es capaz de iluminar esa realidad por espacio de un segundo y reducirla a una fórmula. Pero el drama no puede lograr nunca yuxtaponer al mundo real otro distinto, propio. Una tragedia puede conmover, purificar y elevar el espíritu. Pero vivir se puede únicamente en la novela».[3]

La novela ofrece un nuevo campo de vida. Como el pintor chino que decoró las paredes palaciegas con paisajes lejanos y luego se perdió por ellos, quisiera el lector penetrar por los caminos fantásticos que el libro le abre. La ficción resulta un refugio para la sed de aventuras del hombre sin voluntad para hallarlas en la realidad.

«Todo aquello que la sociedad le niega al individuo, también todo lo que ella rehúsa de él y todo lo que guarda como no utilizado, ingrato y siempre disponible, nutre la imaginación que compone la novela o la que se alimenta de ella. La literatura novelesca traza para el lector un cuadro de la sociedad, y al mismo tiempo lo aparta de ella por el simple hecho de representársela, es decir, de mostrársela como un mundo totalmente exterior, que puede contemplar desde afuera. Lo separa también al enriquecer de añadidura lo que entonces llama con justeza su vida interior, o sea —la mayor parte del tiempo— la abundancia de aspiraciones, que sólo en la ficción encuentran en qué precisarse y transformarse en deseo. Esas imágenes cambiantes, esos señuelos inestables que jamás tomarán cuerpo, reciben así de las novelas su forma y colorido. El corazón aprende en los libros la fórmula de los sentimientos que prevé experimentará».[4]

FALTA DE SERIEDAD

La novela representa, a su manera, una escuela sentimental para sus devotos. Pero la relación directa con su incógnito lector tiene como consecuencia que puede referirse sólo a ideas y sentimientos generales. No puede pretender de éste una erudición brillante como la que requerían los doctos poetas de Alejandría, como Calímaco o Apolonio de Rodas, ni puede aludir a otros lazos comunes, como la propaganda nacional en la épica roma-

na, sino a los sentimientos comunes a toda persona civilizada. El cosmopolitismo humanista de la filosofía helenística, con su creencia en esa «humanitas» o «filantropía» común a todo ser civilizado, ofrece a la novela una base para su influencia sentimental.

En cuanto literatura, la función de la novela es diferente a la de otros géneros. El drama estaba obligado a la religiosidad de su público, y se representaba en un lugar y un tiempo bien definidos por la fiesta ciudadana. También la lírica y el diálogo filosófico estaban unidos a ciertos círculos sociales y a determinados momentos con su seriedad en la exposición ideológica y en la búsqueda de un saber de salvación. La novela carece, en comparación con ellos, de seriedad; es fundamentalmente distracción. Compensación a la vida, sí; pero al mismo tiempo escapar a la vida, huida de la realidad. En sus orígenes, frente a sus hermanas mayores, la novela carece de dignidad literaria. En la Antigüedad ningún gran escritor se dedicó en serio a esta forma trivial, amorfa, descaradamente popular, de literatura en parte dirigida a un público ingenuo, de «pobres de espíritu» y de jóvenes idealistas, como ha dicho Perry. Frente a otras formas académicas, «la novela aparece al principio como un nivel de literatura bajo y poco respetable, adaptada al gusto y conocimiento de gente poco cultivada y de carácter frívolo»,[5] en una época individualista y en una sociedad relativamente abierta y falta de grandes ideales. Luego, en una segunda etapa, grandes escritores como Luciano, Petronio o Apuleyo se servirán de ella con propósitos personales.

Conviene, sin embargo, no exagerar los reproches contra este género con una óptica clasicista, como, hasta cierto punto, ha hecho Rohde. Se ha dicho también de la obra de Caritón en reacción a las críticas anteriores[6] que «sería difícil admitir que obra tan exquisita pudo dirigirse a un *ignobile vulgus*, a una masa sin espíritu». Dejando aparte esta supuesta exquisitez, hay que señalar que un público muy bajo no debe ser tenido en cuenta. Preferimos hablar de un público medio, burgués, regularmente ilustrado, y más extenso que el de la lírica o el de la filosofía. Las sutilezas sentimentales y léxicas que éste reclama y admite son notables. Sería erróneo hablar de una novela antigua popular comparable a la de nuestra época. La oposición, definitoria de ésta, a una novela más literaria y culta no existía. Los vocablos «popular» y «masa de lectores» tienen, aplicados al arte antiguo,

un sentido diferente al actual. Al oponerse a una novela más literaria y culta, muchos recursos del género han degenerado en tiempos modernos en la novela de aventuras o la novela rosa o las intrigas de folletón, extremando su vulgaridad o inverosimilitud. Frente a estos tipos modernos, la novela antigua tiene cierta ingenua nobleza, como frente a la desarrollada psicología de los modernos, tienen las antiguas una infantil sencillez. Esta disociación de la novela en un tipo intelectual, de búsqueda de nuevas formas, y una novela popular, que conserva los recursos arquetípicos, junto a los abundantes tipos mixtos es característica de nuestra época, pero ha empezado también en tiempos antiguos.[7] El público al que se dirige el *Satiricón* no es el ingenuo que leía los románticos relatos griegos, sino un público refinado como para sentir la distancia de la realidad y la retórica moral, y la burla en la pintura realista de la sociedad romana de la época. Asimismo la ironía de Luciano supone una base literaria mucho más considerable que los otros relatos de viajes y aventuras para auditorios crédulos.

«La literatura que se hace popular en una sociedad abierta, como la de la época helenística o la del presente, es progresivamente externalizada, mecanizada, sensacionalizada, y empobrecida, en lo que respecta a su calidad moral y estética, mientras la esfera de su contenido se extiende a lo amplio cada vez más para contener los ilimitados vagares de los nómadas espirituales e intelectuales para quienes se ha formado. La novela, como la épica, es la menos definida, la menos concentrada, la menos orgánica y la más carente de forma de todas las llamadas formas literarias. Es la forma abierta por *excelencia* para la sociedad abierta, como la épica antigua es la forma abierta para la sociedad cerrada».[8]

La ideología y la retórica de los novelistas pretenden ser las corrientes de la época, las consideradas de buen tono por su público burgués: reflejan los ideales, la moral y la retórica de la mediocridad, de casi todo el mundo, en un estilo amanerado y exagerado. Un melifluo romanticismo, y el ergotismo pedante, y un psicologismo abstracto de sentencias generales, traducen rasgos de esa mentalidad de su público medio. «Virtud o heroísmo para estos oscuros novelistas griegos era usualmente una cualidad negativa, que significa poco más que respetabilidad sexual, conformidad general con los *mores* de la clase media, y la facilidad heroica (?) por parte de los amantes de ceder y suicidarse cuando las circunstancias externas parecen

triunfar sobre sus esfuerzos. Esta pasiva y negativa visión del mundo era característica de la época helenística».[9]

Frente a la epopeya y los otros géneros literarios, la novela es pura ilusión; es el primer género en que los griegos no creen en absoluto, es sólo ficción. Por tanto puede dar o crear todo lo que se le pide, con una libertad formal sin precedentes. Se puede vivir allí todo lo fantástico que la odiosa cotidiana realidad le hace a uno inaccesible. Ese mundo de la novela, que el lector puede cambiar, a ratos, por el real, es mucho más nebuloso y rico en emociones que éste y, en su carencia de normas, más libre, infinitamente más. He aquí su poesía, y su mayor atractivo.

Una de las designaciones antiguas para la novela es la de «drama histórico», considerando que esta forma literaria enlaza los efectos patéticos del drama y la forma de la historiografía, aunque sin la escenificación trágica y sin la pretensión de verdad de la historia. El afán de introducir escenas patéticas en la historiografía helenística es bien conocido, desde la influencia retórica de los discípulos de Isócrates y la progresiva romantización de leyendas en torno a Alejandro y otras figuras históricas. La *Vida de Alejandro* del Pseudo-Calístenes, y ciertas biografías de Plutarco, de regusto casi shakesperiano, o de Salustio, muestran la razón de Polibio al censurar a otros historiadores su afán de dramatizar la Historia. Pero, por otra parte, frente a los grandes personajes históricos, los héroes de las novelas amorosas no tienen intereses políticos ni pretensiones de existencia real. Son criaturas sensibles y preocupadas sólo de su vida privada en un mundo gobernado por un azar incomprensible. Tan hostil e incomprensible como el mundo en que vivía el cansado lector. Grecia, declarada provincia romana desde la conquista de Macedonia por Paulo Emilio (Batalla de Pidna, año 164 a.C.), significaba políticamente poco en el gigantesco Imperio, aunque su prestigio intelectual se acentuase en círculos oficiales en ciertas épocas, como en la de Escipión Emiliano, en la de Nerón o en la de Adriano. Como en Egipto o en Siria, el dominio romano había unificado por estos cuatro o cinco siglos (I a.C.-IV d.C.) unos territorios que habían tenido en otros tiempos una personalidad nacional muy destacada, viejas civilizaciones fatigadas de tradición. La pérdida de independencia política iba ligada al abandono de viejas creencias religiosas, mientras se difundían las críticas filosóficas o las sectas de religiones mistéricas que prometían una salvación en el

más allá. Al quebrarse la *polis* como marco político del ciudadano griego se produjo una crisis en el interés por los asuntos públicos, muy notable desde el principio del helenismo. Por todas partes se notaba una gran inestabilidad social, con agudas crisis económicas que la administración romana no lograba paliar. Sometido, conmocionado y atónito cualquiera se sentía impotente bajo el poder de los hombres, príncipes y magistrados romanos, y de los incógnitos dioses. Pretender caracterizar en breves líneas un período histórico de quinientos años es una exagerada generalización cuya inexactitud no se escapa a nadie; pero las líneas precedentes aluden a un proceso general, que comenzó pronto con:

1) la pérdida de interés en los asuntos públicos por los habitantes de esas ciudades de población mixta y de escasa autonomía política;
2) una descomposición moral y religiosa, producida por el choque de la cultura tradicional con nuevos elementos, en lo que se ha llamado una sociedad abierta (culturalmente) frente a las cerradas de época anterior; y
3) una inestable situación social y económica, que se agrava a partir del siglo II d.C., con crisis económicas que sacudieron periódicamente amplias regiones del imperio.[10]

BÚSQUEDA DE LO MARAVILLOSO

Pero la novela griega no se interesa en la pintura de costumbres y son muy escasas sus referencias al presente histórico. No intenta presentar problemas reales, sino que refleja un mundo lejano a las circunstancias históricas que preocupan y acongojan al lector; un mundo en el que existen tensiones, peligros y sorpresas para emocionarle, pero de los que al final se solucionan en una convención feliz; un mundo donde lo esencial es el afecto amoroso frente al que nada puede el perverso destino, ni la miseria social, ni la rutina, la sumisión y la vejez. Hay en ese ámbito aventurero más inestabilidad y más peripecias de fortuna que en la realidad, pero el lector puede cruzarlas sin riesgo mayor que unas lágrimas, sustos y sorpresas.

Sobre esta «búsqueda de lo maravilloso», que define a la novela griega, ha escrito Altheim páginas de profundo atractivo, que no podemos aquí re-

petir tan extensamente como desearíamos. En ellas subraya cómo el mundo de la novela, más allá del mundo cotidiano, lleva al lector a un ámbito nuevo, angustioso, amorfo, oscuro y misterioso, caótico y demoníaco; que, bordeando lo trágico, ha perdido ya su fondo religioso, y que sobre la descomposición de sus fundamentos míticos, resulta ya sólo apasionado y humanamente incontrolable. «Lo borroso e inconcebible, lo peligroso, dudoso e inseguro se exteriorizan en primer término, en la novela, en el dominio psíquico. Pero no solamente el alma está dispuesta a vagar por espacios ilimitados. Donde prevalecen el elemento nómada, el destierro y el desarraigo, el viaje se justifica incluso en el sentido geográfico. La experiencia viajera convierte en espacio la atmósfera que domina la novela. Los protagonistas son empujados no sólo de un peligro a otro, sino también de un lugar a otro. Viajar significa carecer de nexos; es la forma libre de vivir, si cabe llamarlo así. Por lo tanto, lo proteico de la novela tiene que expresarse por medio del viaje».[11]

La novela surge como literatura de evasión de un tiempo sin ideales. En el fondo, esa apertura de la novela hacia lejanías y vagos horizontes, invita a la huida de la realidad. Fuga de lo cotidiano hacia el pasado, en la novela histórica, o en el espacio, hacia esos países fabulosos y exóticos, como el Egipto de Heliodoro, o la Babilonia de Jámblico, o el paisaje bucólico de Longo. La brumosa lejanía permitía invocar toda suerte de prodigios, en estos escenarios que la fantasía griega ya había decorado en otros tiempos.

Es la seducción que ya sintieron los jonios en tiempos de Heródoto la que ahora revive, bajo una forma más destacada. La novela brindaba una riqueza de admirables prodigios a esta época crédula y supersticiosa.

«La novela de Jámblico debe de haber sido una obra sin par en ese sentido. Entre las ruinas aparecen caldeos y sacerdotes, hay sueños en templos, y misterios de Afrodita, cortejo real, soldados, mercenarios alanos desmedidos, amén de ladrones. Además intervienen sepulcros, tesoros enterrados, torturas y mutilaciones, brujos, nigromantes y ventrílocuos, así como curiosas variedades del reino animal: moscas venenosas y abejas envenenadas, perros que devoran cadáveres y dromedarios que hacen el papel de mensajeros del amor. Era aquel mundo raro, donde se mezclaba lo más antiguo con lo más moderno: Babilonia después de Jesucristo».[12] Junto a los prodigios hay descripciones de paisajes, de pinturas o de

animales exóticos, como la jirafa de Heliodoro o el hipopótamo y el elefante de Aquiles Tacio.

Es interesante pensar que algo después, en el siglo III, Diocleciano y otros emperadores intentaran remediar el escapismo real de sus súbditos encadenando a todos los ciudadanos a sus puestos dentro del Imperio.[13] Todo el mundo en su puesto perpetuamente y que nadie se mueva, es la consigna final de una cultura que muere de esclerosis y sueña vagas lejanías. Esa infinitud del ámbito novelesco está reflejada estructuralmente por la «forma abierta» que define a la novela frente a las formas cerradas anteriores. Esa apertura de la novela refleja una ausencia de moldes y una indeterminación esencial que hacen a ésta apropiada para ser «expresión de tiempos de transformación y de crisis». La forma interior es un reflejo de la contextura anímica del consumidor y del productor de este género. Debido a esta estructura «pseudoorgánica» la novela puede alargarse o resumirse. El lector gusta de las novelas largas, que desenroscan sus anillos serpentinos y multiplican los remolinos argumentales.

EL PÚBLICO FEMENINO

Otro de los ingredientes nuevos en la novela frente a otros géneros es que parte de su público está compuesto seguramente de mujeres, y la mujer ocupa en las novelas papel de protagonista. La emancipación de la mujer de su rígida sumisión en la cultura clásica es un proceso notable desde la época helenística. La mujer va cobrando importancia cultural, recibe una educación, participa de ciertas libertades (por restringidas que éstas puedan parecer comparadas a las que goza en la época actual) y se convierte en lectora de poetas y, sin duda, de novelistas. Sabemos que Propercio y Ovidio contaban con cierto público femenino,[14] y el novelista Antonio Diógenes[15] dedicó el relato de sus viajes a su hermana. Rohde señaló esta influencia, y Altheim la ha destacado: «La feminidad proporciona una mayoría de lectores, y aunque esto no se deje demostrar cuantitativamente, definen sin embargo tendencias femeninas y un gusto femenino la posición de la novela».[16] Y la mujer ocupa un primer plano en las aventuras novelescas, demostrando en igual o mayor medida que el héroe las cualidades y virtudes

ejemplares de este mundo romántico —frente a la novela medieval de caballerías, donde queda inactiva esperando el regreso triunfal de su caballero—. También la cultura cortesana medieval, que crea el ambiente donde surge la novela de caballerías, se distingue de la cultura anterior en que es una cultura «específicamente femenina».[17]

La vieja sentencia de Menandro (fr. inc. CXIV), «no hace bien el que enseña las letras a una mujer»,[18] expresa la opinión del ciudadano ateniense de la época clásica. Como dice Pericles (en Tucídides, II, 45): «La mejor reputación que una mujer puede tener es que no se hable de ella para bien ni para mal». Por lo menos en lo que se refiere a las mujeres decentes la reclusión casera era muy obligada, y más para las jóvenes, a quienes no se veía fuera de su casa antes del matrimonio. Es dudoso que las mujeres pudieran asistir a los espectáculos públicos en el teatro, y estaban excluidas de la política. Las heteras jónicas gozaban de mayores libertades, y Aspasia de Mileto, por ejemplo, esposa de Pericles, tenía una notable cultura, frecuentaba reuniones intelectuales e iba a dar, en contra de la frase citada, mucho que hablar. La división de las mujeres según sus funciones en la época clásica está bastante claramente expresada en el conocido fragmento del Pseudo-Demóstenes: «Tenemos heteras para el placer, concubinas (es decir, 'esclavas') para el cuidado diario de nuestras personas; y esposas para darnos hijos legítimos y para que sean las seguras guardianas de nuestros hogares»;[19] y la libertad de unas y otras variaba mucho, así como la cultura de las mismas. En las *Ranas* de Aristófanes se dice que Eurípides ha presentado en escena a tales mujerzuelas, que «las mujeres decentes se han ahorcado de vergüenza», aludiendo con cómica exageración, como en otras piezas de Aristófanes, a la polémica que la pintura de personajes femeninos tan apasionados como Medea o Fedra suscitaba en Atenas, levantando contra Eurípides una acusación de inmoralidad y antifeminismo que nos extraña al pronto.

En este adelantar los personajes femeninos, con sus pasiones, a primer plano escénico Eurípides es también un precursor. Pero el tema de la emancipación de la mujer estaba en esa época (último tercio del siglo v y primero del iv) de boga en Atenas. Las *Tesmoforiantes* y *Lisístrata* (año 411 a.C.) y la *Asamblea de las mujeres* (392), de Aristófanes, son ecos cómicos de esas polémicas, en una línea paradójica que representan otras obras de las que con-

servamos sólo el título, como la *Ginecocracia* o *Gobierno de las mujeres* de Alexis. Los derechos de la mujer a la cultura eran objeto de discusión en la época en que Platón escribe su utópica *República* (hacia el 380 a.C.), donde, tal vez con cierta influencia espartana, concede a la mujer mucha mayor libertad y derechos que los de la ciudad tradicional. Se ha señalado que «la rigurosa igualdad que Platón exige entre la educación de los jóvenes y de las jóvenes (educación paralela, pero no coeducación: desde los seis años en adelante ambos sexos tienen maestros y clases por separado) traduce, entre líneas, la exageración de una paradoja. En efecto, no hace más que reflejar un hecho muy real: la emancipación de la mujer en la sociedad del siglo IV; también en esto se anticipa a las realizaciones de época helenística».[20]

En el mundo helenístico las prolongadas guerras, que traen ausencias largas y mortandad de hombres, y las intrigas palaciegas, que dejan el poder en manos de los familiares reales en muchas ocasiones, favorecen esa emancipación, que en un plano estelar viene representada por nombres de reinas helenísticas, influyentes en política y en literatura, como en Egipto Arsínoe, esposa de Tolomeo Filadelfo, y Berenice, esposa de Tolomeo Evergetes, superadas luego por la brillante Cleopatra, cuya cultura lingüística destaca Plutarco.[21]

Había grandes variaciones según la geografía, la época y la posición social. En Roma, «legalmente más sometida que la griega, la mujer está más profundamente integrada en la sociedad», y su influencia, a través de su prestigio social y familiar en la vida pública es notable.[22]

«En los siglos primero y segundo de nuestra era hubo famosas emperatrices como Livia, Plotina y Sabina que compartieron con sus esposos las cargas del poder imperial, o aun las que, como las dos Julias orientales —Domna (esposa de Septimio Severo y madre de Caracalla) y Mamea (madre de Alejandro Severo)— condujeron las riendas del gobierno en nombre de sus ineptos hijos».[23] En las apoteosis de los Antoninos se representa a la emperatriz acompañando a su esposo a la gloria divina. La influencia de las mujeres en Roma, como esposas dignas de los políticos, de madres que se preocupan de la educación de sus hijos —desde la antigua Cornelia hasta la madre de San Agustín, pasando por la madre de Nerón y la de Marco Aurelio—, o de amantes de los poetas, era tradicional. En esta época del siglo II, la del apogeo novelesco, resalta la influencia femenina, y se elogia el

matrimonio, tanto en los ejemplos de las figuras imperiales como en los escritos de Plutarco. Suena entonces mucho menos paradójico que tanto éste como Musonio repitan el mismo consejo de Platón sobre la educación de las mujeres. En la época helenística éstas se habían introducido en los círculos filosóficos, tanto en los epicúreos como en los estoicos, y en el siglo II, en Alejandría, enseñaban en las academias. Un conocido retrato de hacia el año 100 d.C., encontrado en el delta del Nilo, representa a una tal Hermínoe *grammatiké* (es decir, 'maestra') según está escrito junto a su figura. Y en un fresco de Pompeya vemos a una muchacha de aire pensativo con unas tablillas y un «estilo» en las manos, como una poetisa que espera inspiración. En los sectores de élite de Roma las muchachas recibían educación como los jóvenes, «pues desde las grandes damas de la República hasta las del Bajo Imperio, la sociedad romana conoció siempre, al menos dentro de la aristocracia, un buen número de mujeres altamente cultivadas, mujeres eruditas que los satíricos tomaban como blanco propicio para el ridículo».[24]

EVASIÓN DE LA REALIDAD

Toda forma literaria está dirigida a un público determinado, con una intención expresiva que se adecua a los intereses y a los afanes del mismo. En cierta manera, pues, refleja los gustos y las preocupaciones de un momento y de una sociedad, aunque pretenda huir de ese momento. Expresa entonces en forma de irreal compensación lo que el lector echa a faltar en su vida. El oficinista o el funcionario que en nuestras grandes ciudades va a su rutinario trabajo cotidiano leyendo en el metro una novela de James Bond o del lejano Oeste, o la secretaria que lee una melodramática novela rosa, reclama de su lectura ese suplemento de vida que la realidad les limita. De la misma manera recordaba Rohde que casi todas las poesías persas tratan de amor, mujeres y flores, y sin embargo el amor de los poetas en una sociedad como esa oriental es extraordinariamente raro, el vino está prohibido por la religión oficial y las flores, con excepción de las rosas en primavera, son muy difíciles de encontrar en aquellos desérticos lugares.[25] La nostalgia es un acicate de la creación literaria popular, no sólo de la lírica, sino también de la novela. Este género pretende luego, desde Balzac

por lo menos, representar con objetividad un ambiente social próximo; pero aun así, aunque no sea más que por el principio de selección estilística que la novela impone, se halla lejos de la información estadística de una sociedad. A título de curiosidad, cito unas líneas de un sociólogo actual, que muestran la ingenuidad con que algunos especialistas se acercan a la literatura: «Nuestros descendientes se asombrarán de que cincuenta años después del nacimiento de la etnografía científica y treinta después de la introducción de las encuestas públicas, el espíritu de la ciencia experimental pueda ser todavía tan extraño a nuestros novelistas y a sus lectores. Tan débil es nuestra información sobre lo real que nuestras jóvenes leen *El reposo del guerrero* (de M. Rochefort), y después creen su vida frustrada si no encuentran un muchacho que les haga el amor 48 veces por semana; nuestros jóvenes que intentan conocer la sociedad leen *Les beaux quartiers* de Aragon...» (donde también pasan hechos estadísticamente muy raros).[26]

El mundo de la novela no es el de la realidad, aunque algo, más o menos, de ésta espejee. Es un mundo donde el lector penetra a riesgo personal (*Auf eigene Gefahr!*, como advierte un letrero en algunos monumentos ruinosos en Alemania), y que puede resultar peligroso tomar por auténtico, como les ocurrió a Alonso Quijano y a Madame Bovary. La novela griega es, decididamente, irreal, y tiene unas pretensiones relativamente modestas, si se la compara con otros géneros poéticos, para un público muy difuso y muy amplio. El poeta épico, el trágico o el filósofo, pretendían ser maestros de educación popular, y tenían grandes cosas que decir sobre el hombre y su destino.[27] En la novela hay ya una especie de «mala conciencia» respecto al poder de la literatura sobre la realidad; y este idealismo romántico de la novela griega revela un conformismo social, que tal vez parezca un optimismo infantil, por su aspecto sentimental; pero que en el fondo descubre un pesimismo y una cansada desilusión, la de un público y unos escritores conscientes de la falsedad de la literatura.

3
LOS VIAJES DE AVENTURAS

Según una teoría literaria que remonta a la *Poética* de Aristóteles y que resulta casi rutina en los estudios filológicos, la aparición de un nuevo género literario se explica por síntesis de elementos ya existentes en otros géneros anteriores. Así la aparición de una forma literaria nueva se reduce a la combinación de otras, y se puede asistir a este proceso de formación de manera gradual en diversas etapas precursoras. Con este método de análisis histórico las novedades literarias se relacionan con la propia historia y el desarrollo interno de la literatura. En esta consideración evolutiva han influido la autoridad de Aristóteles, ciertas analogías con métodos biológicos, ideas modernas sobre el progreso, y el afán de los eruditos por remontarse a unas fuentes cuanto más antiguas más nobles. De este modo Rohde señalaba el origen del género novela en la combinación de dos motivos: el del amor romántico y el de los viajes por remotas geografías, entre las reales de los historiadores y las fabulosas. Perry ha criticado duramente este modo de pensar. «Así Rohde dedicó, impertinentemente, unas 275 páginas de su gran libro sobre la novela griega a los que llamaba *Vorläufer*, que eran los autores de la poesía erótica alejandrina por un lado, y por otro, aquellos que, desde tiempos muy antiguos, habían escrito sobre viajes por extraños países; porque se suponía que las principales partes de una novela (*mérē*, como diría Aristóteles) eran amor y aventuras viajeras».[1] Perry tiene razón cuando señala que apuntar estos elementos y olvidar la nueva intención que hace surgir la nueva forma, recordar la historia literaria y olvidar los afanes de la sociedad en que el género surge, es un error. Pero, a su vez, exagera cuando anota que «el enumerar esos elementos y trazar sus orígenes es un juego filológico muy popular, pero no más útil que rellenar un crucigrama».[2]

El escritor que necesita un género «nuevo» para expresar sus «nuevas» intenciones literarias parte siempre de las formas de la literatura de un momento concreto, y la creación absoluta es tan extraña como la mera combinación. Los temas de la novela, el amor y las aventuras, son variaciones sobre un tipo de ficción literaria muy en boga en el mundo griego, y precisamente en relación con esas representaciones de la historia literaria y contemporánea es como mejor podemos apreciar su originalidad. Rohde cometió el error de suponer que, por tratar temas repetidamente tratados, la novela no podía ser original, sin atender precisamente al *cómo* del enfoque en este género, y al *porqué* de la nueva integración. Esto se debe a que él creía, como Schopenhauer,[3] a quien cita a propósito, que la calidad de la novela se definía por la hondura de su inquisición psicológica; y porque, midiendo con patrones clásicos la novela griega, la encontraba retórica y superficial. Creía que, al depender de las corrientes retóricas de la Segunda Sofística (siglo II d. C.), los argumentos eran sólo un juego de habilidad narrativa, sin vida ni pasión. Esto no obsta, sin embargo, para reconocer que la trama narrativa de amor y aventuras debe ser considerada en relación con dos corrientes literarias: la historiografía, sobre todo en su vertiente hacia lo fabuloso, y la lírico-dramática en su tendencia a destacar el tema amoroso sobre otros en época helenística. Frente a estas dos influencias la novela tiene sus acentos propios, y el parangón mismo ayuda a destacarlos.

Comencemos, pues, por los relatos de viajes.

FANTASÍAS VIAJERAS: DE ULISES A ALEJANDRO

Aquí el precedente más antiguo, y famoso, es la *Odisea*, con su viraje desde la épica heroica hacia ese mundo de la fantasía y los prodigios marinos; que atraía sin duda a su público, esa incipiente burguesía jonia que colonizaba el Mediterráneo, y que, como Ulises, sentía afán por ver «muchas ciudades y conocer el modo de pensar de los hombres», y por regresar, tras el viaje curioso y explorador, a la patria con riquezas e historias que contar, feliz como Ulises. En la narración de Ulises se mezclan las noticias casi históricas con las míticas, que remontan a lejanas leyendas, como el viaje al mundo de los muertos, como posible influencia del poema babilónico de Gilga-

més, o a relatos folclóricos, como el encuentro con la bruja Circe, que con sus filtros y su varita mágica transforma a los hombres en bestias, o el encuentro con el Cíclope, el ogro monocular de los cuentos, con tantos paralelos en otras literaturas. Pero es curioso observar cuán literariamente trabajadas en sus detalles están ya estas aventuras; por ejemplo, el cuidado tremendismo en los detalles de la escena con Polifemo, o el encuentro con Nausica, un cuento rosa con un raro final. Y tan importante como los sucesivos encuentros es la técnica narrativa, con el relato en boca de Ulises, en primera persona; con ese artificio narrativo que caracteriza los relatos más fantásticos de la literatura universal, donde se juega con la ironía que suscita en el auditor la inverosimilitud de lo narrado y la indiscutible presencia del narrador que es el protagonista de esos dudosos hechos. Como las andanzas de Sinuhé, las de Simbad, las de Dante, las de Cyrano de Bergerac, o las del barón de Münchausen, las lejanas peripecias de Ulises hasta el Hades y los confines del mar están contadas por su propio personaje, y él es el responsable de su increíble autenticidad. Es un artificio que será explotado por los novelistas y narradores posteriores, bien para todo su relato, bien para introducir, como en la *Odisea*, relatos autobiográficos en una trama que los envuelve; de modo que el autor obtiene así una agradable variación estilística, y a veces, como en la *Odisea*, se permite jugar con el tiempo. Cuando hablemos de Heliodoro, recordaremos de nuevo esta composición sabia, sofisticada, de la *Odisea*. Por otra parte, como ha observado Perry, el autor descarga sobre el personaje su responsabilidad en la verdad de lo narrado. Ulises garantiza la realidad de su viaje al Hades, como Heródoto su viaje por Egipto, o como el pitagórico Aristeas su visita a los hiperbóreos, ya aludidos por Esquilo y Píndaro. También Luciano contará su viaje a todos los más allá de su *Verdadera historia* en primera persona, y Lucio contará su propia transformación en asno en las *Metamorfosis.*[4]

Los jonios sintieron pronto fascinación por los relatos de pueblos extraños, y Heródoto no fue sin duda de los más crédulos. Aristeas de Procoso (siglo v a.C.) y Piteas de Masilia (siglo iv a.C.) viajaron muy lejos por el norte hacia lugares donde el día y la noche duraban meses, y contaron historias de raros pueblos, ya mencionados por Hesíodo, como los macrocéfalos, los semiperros, los pigmeos, y de gentes con un solo ojo en la frente o en el pecho, de los cinocéfalos con cabeza de perro, de los hombres con pies de caba-

llo o de niebla. A un griego de la época le debía de resultar más difícil que a nosotros fijar los límites de su credulidad.

De las maravillas de la India traían noticias Scilax, Ktesias, Megástenes, y otros muchos que hasta allí fueron con las tropas de Alejandro. Muchos otros, charlatanes en plazas públicas, comerciantes y aventureros, hablaban de prodigios en África, en Arabia o en las selváticas islas del Océano Índico. Es probable, como se ha señalado, que las narraciones árabes de viajes fabulosos, como la de Simbad, recojan ecos de aquella época. Las vidas noveladas de Alejandro Magno, como la del Pseudo-Calístenes, recogen todavía esa atmósfera, en parte histórica, en mayor parte fantasía teñida de orientalismo. Y luego estaban las utopías geográficas de los filósofos; tan felices como la homérica Feacia eran la Atlántida de los últimos diálogos, de vejez, el *Timeo* y el *Critias*, de Platón, o la *Meropis*, de Teopompo, país de Jauja al gusto de los cínicos; o aquella célebre isla de «Pancaya» (¿Ceilán?) donde Evémero de Mesana aprendió que los dioses olímpicos eran viejos reyes y héroes divinizados, como los monarcas helenísticos de su época, pero más antiguos. En estas utopías político-filosóficas se unía a la fascinación de las prodigiosas lejanías la nostalgia por un mundo mejor que el actual, un paraíso donde existe una ciudad justa y feliz más allá de los mares.[5]

En la *Vida de Alejandro*, libro destinado a un público popular, que poseemos, atribuido a un tal Calístenes, y que fue compuesto en Egipto bajo el reinado de los últimos Tolomeos (siglos II o I a.C.), vemos una muestra muy similar a estos libros de viajes, donde lo histórico desaparece bajo una enorme carga de elementos ficticios. Esta «novela» de Alejandro, que tuvo gran éxito en la Antigüedad tardía, y en la Edad Media, a través de traducciones y epítomes, representa una elaboración popular, por su ingenuidad de estilo y pretensiones, en torno a la figura del gran conquistador, pronto convertido en leyenda, rodeado de una atmósfera de aventuras y prodigios por los países de su conquista. Rohde señala en ella varios episodios:

1) Nectanebo, rey de Egipto, llega en su huida a Macedonia, y allí deja encinta a Olimpia.
2) Nacimiento y juventud de Alejandro hasta la muerte de Filipo.
3) Alejandro va a África. Fundación de Alejandría.

4) Conquista de Tiro. Batalla de Issos.
5) Alejandro va como embajador en persona al campamento de Darío. Batalla de Estranga. Muerte de Darío.
6) Poro, rey de territorios amplios de la India.
7) Los Brahmanes.
8) Candace.
9) Las amazonas.
10) Muerte de Alejandro en Babilonia.

Aunque faltara el tema amoroso hay una evidente romantización de la figura del conquistador, a quien se le enfrenta con monstruos, filósofos, amazonas y maravillosos horizontes. Por ejemplo, con pájaros parlantes, con árboles cantores del Sol y de la Luna, con un viaje por el fondo del mar, y otro por los aires al País de los Bienaventurados, etc. Según Rohde, el núcleo más antiguo de la novela se componía de una serie de cartas a diferentes personajes, como a su maestro Aristóteles o a su madre Olimpias, en las que este fabuloso Alejandro describía los maravillosos encuentros que hacía en su progreso. Ludvikovsky ha señalado la afinidad de este texto con la literatura novelesca, por cuanto su núcleo de acción y aventuras representa el paso decisivo a ese mundo de la ficción.[6] Pero es innegable que la diferencia entre este libro y las novelas estaba clara en la intención de su autor, que pretendía escribir una obra histórica y de interés nacional, propagandística; con su «glorificación de Alejandro el Grande como un héroe nacional, el hijo del rey Nectanebo II de Egipto y de la macedonia Olimpia, el fundador greco-egipcio de la ciudad de Alejandría, donde griegos y egipcios vivían juntos en armonía como herederos de su creación política».[7] Así, Perry señala bien que este tipo de ficción se relaciona más con la biografía de tipo popular, como la *Vida de Esopo*,[8] que con una novela como la de *Nino*, que a pesar de los nombres históricos de algunos personajes no tiene pretensiones históricas ni apologéticas.

La biografía histórica coexistió con la novela en época romana, pero es curioso observar en este tiempo la pérdida de límites entre lo histórico y lo fabuloso que se daba a nivel popular, y que tan frecuente será en los relatos medievales sobre la Antigüedad. Tras la desaparición de los mitos heroicos, hay una fuerte tendencia a embellecer estos relatos «históricos» con

cuentos de milagros y prodigiosos encuentros, como en las narraciones árabes o indias en que se mezclan personajes y viajes reales con aventuras por el mundo de la más coloreada fantasía. Figuras como las de las amazonas, los árboles de frutos dorados o la fuente de la juventud pasan de mitos muy antiguos a la geografía de estos viajes fabulosos.

LA UTOPÍA DE JAMBULO

«También Jambulo escribió muchas maravillas (gr. *ápista*) sobre las cosas en el gran océano, inventándose una ficción, conocida como falsa por cualquiera, con la que compuso un argumento que no carecía de gracia, desde luego», dice Luciano (*Ver. Hist.*, *I*, *3*), refiriéndose a este escritor parodiado por él en su *Verdadera historia.* Jambulo, tal vez un sirio o un fenicio de los siglos II o I a.C., escribió sobre sus aventuras un relato semietnográfico y semifabuloso, que conocemos por el resumen de Diodoro de Sicilia (II, 55-60). De joven, para comerciar, Jambulo viajaba por Arabia, cuando fue capturado por bandidos, llevado a Etiopía, y allí, como víctima sacrificatoria, arrojado en una balsa al océano. Tras un viaje por mar de cuatro meses, llega a una isla feliz, en un archipiélago de siete islas, donde es bien acogido por los indígenas. En ésta (según algunos modernos intérpretes, Ceilán o Mali u otra isla en el mar de la Sonda), situada cerca del Ecuador, donde los días y las noches son siempre iguales, el clima agradable, el agua marina, movida por corrientes y mareas, dulce, y los árboles frutales producen generosas y rápidas frutas, algunas exóticas, vive siete años, entre los pacíficos nativos, iguales entre sí (como se decía respecto de los etíopes: estos pueblos con características raciales diferentes de la raza blanca, les resultaban a los griegos difíciles de distinguir individualmente, y decían que todos eran semejantes unos a otros). Los indígenas, de cuatro codos de altura, con amplios orificios nasales, poseían, entre otras novedades, una lengua dividida en dos, con la que podían hablar todas las lenguas, e imitar el canto de los pájaros, e incluso mantener conversaciones distintas con dos personas a la vez. Vivían 150 años sin enfermedad, y a la vejez se suicidaban acostándose sobre una planta de aroma mortífero. Sus cuerpos, abandonados sobre la playa, eran recogidos por la marea marina. Pueblo

muy religioso, vivían en comunidades no mayores de 400 miembros, regidos por el más viejo. Las mujeres eran comunes, así como los niños, y las vigilantes matronas de estos pequeños los cambiaban entre sí para que los padres no llegaran a identificar a ninguno como hijo propio. Trabajo y comida eran variados y practicados en patriarcal paz. Practicaban muchos saberes, y en especial la astronomía. Su escritura tenía siete signos, y por una cuádruple modificación de cada uno de éstos podían obtener veintiocho variaciones significativas. Al cabo de los siete años, Jambulo, por malhechor y hombre de malas costumbres era devuelto en una balsa al mar. Tras meses de navegación llega a la India, y luego, a través de Persia, a su patria griega.

Por la breve noticia de Diodoro vemos cómo en su relato se mezclan motivos míticos (siete islas, siete años; la isla paradisíaca de los salvajes felices; el pueblo que habla todas las lenguas y se entiende hasta con los pájaros), utópicos (comunidades gobernadas por el más viejo, comunidad de hijos y de mujeres, como en la *República* de Platón) y detalles etnográficos de una antropología pintoresca.[9] El náufrago, corrompido por la civilización occidental, admira este pacífico mundo oceánico, y es expulsado de él, como de un paraíso del que le aparta su falta de inocencia. Se trata de un tema de raíces psicológicas muy generales, que ha resurgido en otras épocas.[10]

LA ARETALOGÍA PINTORESCA DE ANTONIO DIÓGENES

En ámbito geográfico opuesto a éste se desarrolla la otra novela de viajes, que conocemos también sólo por un resumen, del patriarca Focio (siglo IX): *Las maravillas de más allá de Tule*, de Antonio Diógenes (siglo I d.C.). El viejo protagonista, Dinias, cuenta a un amigo, en Tiro, las andanzas increíbles de su juventud. Como la otra novela, se trata de un relato en primera persona, aunque aquí el autor del libro y el protagonista no coinciden. Es un paso más de la historiografía fabulosa hacia la novela romántica, como se aprecia por la inclusión de aventuras sentimentales, de motivos románticos que se añaden a la fábula viajera.

Dinias salió de su casa, nos cuenta, por curiosidad de ver mundo, «por cierto afán de historia», dice literalmente.[11] A través del mar Negro, del

Caspio, del océano escítico y del «mar exterior» llegó con sus compañeros hasta la isla de Tule. Allí tiene relaciones amorosas con una tal Dercilis, también escapada de Tiro, junto con su hermano Mantinias, por haber envenenado a sus padres involuntariamente por culpa de un mago egipcio, Paapis, que con sus filtros los había sumido en un sueño letal. Dercilis hablaba de su viaje hasta Tule, a través de Rodas, Creta, los tirrenios y los itálicos cimerios; allí, de paso, había hecho una visita al Hades, donde la sombra de una antigua criada de la familia les había informado de la vida de ultratumba. Por un tal Astreo, Dercilis se había enterado de curiosos detalles de la vida de Pitágoras y su padre Mnesarco, quien se había encontrado a Pitágoras, de niño pequeño, bajo un álamo blanco envuelto en un destellante halo de luz. Se hablaba luego de la educación de Pitágoras, con Anaximandro de Mileto, con los árabes, egipcios, caldeos y hebreos, pueblos todos de reprobada sabiduría. Dercilis había recorrido otras tierras extrañas, como una ciudad de Iberia cuyos habitantes veían bien de noche, pero eran ciegos de día. Astreo la acompañaba con una flauta mágica con la que dominaba a sus enemigos. Cruzó por entre los rudos celtas, y luego regresó al norte de Hispania, donde las mujeres van a la guerra mientras los hombres se ocupan de la casa y las labores femeninas. Volvía a Sicilia, donde reencontraba a su hermano, y al mago egipcio Paapis en la corte de los tiranos de la isla. Robaron al mago sus libros y útiles de magia, y huyeron, perseguidos por él, hacia los tracios y los getas, donde vive Zalmoxis, otro famoso personaje pitagórico, que les aconseja dirigirse hacia Tule, para cumplir su destino.

Todo esto le había contado Dercilis a Dinias, en Tule. Luego llega el mago Paapis, en persecución de los hermanos. Al escupirles en la cara logra encantarlos, y quedan como muertos por el día, aunque revivan por la noche. Pero a Paapis lo mata otro enamorado de Dercilis, un habitante de Tule llamado Truscano, que luego, ante la aparente muerte de su amada, se suicida. Ya en la sepultura lograban desencantarse los hermanos, porque un amigo de Dinias había encontrado en los libros de magia de Paapis las fórmulas para ello. Luego los hermanos regresaban a su tierra y en Tiro lograban desencantar también a sus padres.

Dinias seguía después su curioso viaje hacia el Norte, donde la noche se alargaba un mes, luego seis, y hasta un año entero, viendo cosas tan mara-

villosas, que algunas no las cuenta porque nadie las creería. Al fin, siempre hacia el norte, llegaban a la Luna, una tierra muy bien iluminada, llena de maravillas. Allí un dios le concede la realización de un único deseo. Y Dinias despierta en el templo de Heracles en Tiro, conforme a su petición, y allí encontrará a Mantinias y Dercilis y a todos sus parientes. Luego mandó Dinias a un ateniense escribir su historia, en dos copias, una para Dercilis y otra para él, que, tras su muerte, debía ser colocada en el sepulcro junto a su féretro.

La novela, dedicada a su hermano por Antonio Diógenes, contaba con un prólogo, donde se refería el descubrimiento del libro en unas tumbas por los soldados de Alejandro en las afueras de Tiro.

El resumen de Focio (en el Códice 166 de su Biblioteca) da una breve idea de esta novela en 24 libros, donde la fantasía narrativa despliega una generosidad sorprendente. *Apista* ('cosas increíbles') era su título. Mezcla de noticias sobre pueblos extraños (como esos vascos dedicados a labores femeninas con mujeres belicosas y esos iberos nictálopes), viajes de dimensiones asombrosas (en comparación resulta corto el viaje de los Argonautas o los de Ulises), detalles de cuento (el deseo cumplido y el viaje a la Luna), de historia trágica (Truscano, que mata al mago y se suicida ante la muerte, sólo aparente, de la amada), y todo ese clima fantástico, de magia y pitagorismo. También la introducción (el manuscrito hallado en una tumba) es un detalle típico, de gran éxito, de las novelas de misterio. Aunque el elemento amoroso está en desigual proporción con el viajero, si juzgamos por otras novelas, hay en la trama de Antonio Diógenes muchos temas arquetípicos de estos relatos: las fuerzas mágicas del maligno Paapis y las benéficas de Zalmoxis; la forma en que se encadenan las historias relatadas por sus protagonistas, una tras otra como esas cajas chinas que a su vez contienen otras en su interior y a su vez otras, etc.; lo remoto y brumoso de sus horizontes, en una intrépida geografía que expresa de modo simbólico la desaforada huida de los personajes, desamparados entre tantas asechanzas y peligros, hasta esa fabulosa Tule, de amplio prestigio literario. «Casi debajo del polo Ártico está la isla que se tiene por última en el mundo, cuando menos por aquella parte, cuyo nombre es Tile, a quien Virgilio llamó Tule en aquellos versos que dicen, en el libro I. *Geórg.:* "Ac tua nautae numina sola colant: tibi serviat ultima Thule"», dice Cervantes en su *Persiles*

(Libro IV, capítulo 12), donde algunas aventuras tienen semejantes escenarios nórdicos. La fantasía de este relato llega, sin embargo, más allá, a la Luna, de modo que el regreso a Tiro del protagonista —o de uno de ellos, del narrador Dinias— tiene que ser puesta en práctica mediante la intervención de un «deus ex machina», por el sistema teleférico más rápido posible, el del deseo que se cumple por magia, que tiene muchos antecedentes folclóricos. Como Reitzenstein ha indicado,[12] se trata de un relato maravilloso con un propósito religioso, como propaganda de los milagros pitagóricos, a un nivel de literatura popular. El término de «aretalogía», usado por los antiguos para este tipo de narraciones, ayuda a distinguir esta novela de las amorosas. Los elogios de Focio y los múltiples motivos de su trama dejan sospechar que ésta fue una de las muestras más extensas y más refinadas de ese género fabuloso.

LUCIANO: EL COLMO DE LAS MENTIRAS

La comparación de Luciano con Voltaire resulta tópica.[13] La mordacidad de crítica y la agilidad de su pluma, con ese cáustico racionalismo que ataca tanto la fantasía retórica del pasado como las vanidades ilusorias de su época, les emparentan. Luciano vivió entre los años 120 y el final del siglo II d.C., en una época de brillo de la cultura griega, la del Renacimiento aticista y la llamada Segunda Sofística; aunque éste fue un renacimiento retórico y formal, con la vista fija en un pasado cuyo auténtico fondo político —como la democracia ciudadana a estos súbditos del imperio universal de Roma—, literario —¿qué era la tragedia, desaparecida hacía quinientos años, para estos oradores, ávidos de patetismo y de espectacularidad?— y religioso —¿dónde quedaban los viejos dioses para estos idealistas, pitagorizantes o incrédulos?— les resultaba remoto e incomprensible. Es curioso observar que, cuando Filóstrato (siglo III) escribió sus *Vidas de los sofistas más ilustres*[14] de este período, olvidara, intencionadamente, a Luciano, que no tuvo tampoco en vida los honores de un Elio Arístides ni recibió tanta admiración como los taumaturgos espectaculares al modo de un Alejandro de Abunitico o un Apolonio de Tiana. Luciano observó con su mueca cómica la farsa, y como buen discípulo de los cínicos Diógenes y Menipo supo ex-

presar en los *Diálogos de los muertos* y en su *Icaromenipo* su juicio de que «todo es vanidad», desde esa utópica perspectiva del Hades, en el que, desde luego, Luciano no creía. Pero ese afán de emociones y ese «amor innato por la mentira» que él censura en las gentes de su época —no sólo en su *Filopseudes* (o *El amigo de lo falso*)— le atraía hacia esos libros fabulosos de viajes y aventuras que un escritor prestigioso no podía adoptar ingenuamente, pero sí parodiar. Era una tentación para Luciano, que en ese tono festivo compuso su *Asno* o *Metamorfosis* y su *Verdadera historia.*

La *Verdadera historia* (en dos libros), en su primera lectura, sorprende por su originalidad; pero es, sin embargo, uno de los libros griegos que supone una mayor dosis de literatura. Desde Homero a Antonio Diógenes hay una serie de motivos fabulosos que, recogidos y exagerados por Luciano, componen las viñetas de esta obra, que parece preludiar, a trozos, «Gulliver» o Julio Verne o la «ciencia ficción».

Pero vale la pena que nos detengamos un momento en el prólogo, donde se justifican ciertos relatos como relajación (*ánesis*) de la literatura seria (I, 1). «Nuestro espíritu tendrá un reposo agradable de aquéllos (relatos serios) si los mezcla a estas lecturas; las que le ofrecerán una diversión (*psicagogía*) refinada y graciosa, que, además, les mostrará una docta enseñanza (*teoría*), como pienso que más o menos se observa en este relato. Porque no sólo será atractivo lo extraño del argumento y lo agradable de su tema, sino también que cada uno de los sucesos investigados está fingido contra algunos de los antiguos poetas, escritores y filósofos que compusieron relatos de prodigios y fábulas; que incluso hubiera citado con sus nombres, a no ser porque ya a ti mismo en la lectura te van a parecer evidentes. Ctesias, el hijo de Ctesíoco, el de Cnidos, compuso su obra acerca del país de los indios y sobre sus cosas, lo que él personalmente ni vio ni oyó a otro que se lo dijera. Escribió también Jambulo muchos prodigios acerca de lo sucedido en el gran océano, fingiendo una mentira evidente a cualquiera, pero componiendo un argumento no falto de gracia, desde luego. También muchos otros escogieron los mismos temas y por escrito han compuesto ya sus viajes y peregrinaciones, describiendo la magnitud de las fieras y las crueldades de los hombres y las variaciones de los elementos naturales. El caudillo de éstos y maestro de semejantes bufonadas fue el Ulises de Homero, al relatar a la gente de Alcínoo la cautividad de los vientos y hablar de hombres

de un solo ojo, salvajes y comedores de carne cruda, y además de animales de muchas cabezas y de las metamorfosis de sus compañeros a causa de filtros, muchos prodigios que aquél plasmó para los bobalicones de los feacios. No puedo reprocharles mucho a esos por las mentiras que leí en todos ellos, viendo que es ya una costumbre aun en los que prometen filosofar. Pero me extrañaba en ellos que hubieran pensado que iba a quedar inadvertido que no escribían la verdad. Por lo que también yo, afanándome por vanagloria en dejar algo a los venideros, para no ser el único sin participación en la libertad de narrar mentiras (*mitologizar*), puesto que nada verdadero podía contar —ya que no me ha ocurrido nada digno de mención—, me he dirigido a la mentira mucho más notablemente que los demás. Pues en una sola cosa seré verídico, en decir que miento. Me parece que así seré absuelto de esa acusación de los demás, al reconocer yo mismo que nada verdadero cuento. Escribo entonces de lo que ni vi ni comprobé ni me enteré por otros, acerca de lo que no existe ni puede en principio llegar a ser. Por eso los que me lean no deben creerme» (I, 2-4).

Este prólogo pretende ser una justificación literaria para un género de literatura poco seria, de diversión y vacación; algo que todavía era tan nuevo en la historia como para que, al menos un escritor de prestigio como Luciano, tuviera que justificarse por ceder a esa tentación de desbocar la fantasía en ese campo de ilimitados horizontes. La parodia de Luciano alcanza indiscriminadamente a viejos motivos míticos y a detalles geográficos o a utopías filosóficas.

Resumen de la obra: es la curiosidad, el deseo de ver cosas nuevas, lo que impulsa a Luciano a emprender sus viajes hacia los límites del océano y los habitantes de su otra orilla. De las columnas de Hércules, con su nave y sus compañeros —como el Ulises del Infierno de Dante—, se lanza por el *mare ignotum* de la Antigüedad, el Atlántico, acogedor de monstruos, torbellinos y tierras inexploradas.

Tras ochenta días de tempestad, la nave de Luciano y sus compañeros llega a una isla, donde encuentran estelas conmemorativas y huellas del paso de Heracles y Dionisos —alusión a las leyendas míticas de sus peregrinaciones— y donde los ríos son de vino. Luego topan con unas cepas con tallos en forma de cuerpo de mujer (como en algún cuento árabe y en la raíz de la mágica mandrágora), y algunos de sus compañeros, al abra-

zarlas, se van convirtiendo también en troncos de vid (alusión a la metamorfosis tan en boga en la mitología tardía). Cuando, tras hacer provisión de vino, abandonan la isla, un fuerte viento eleva el barco como un globo por el aire, y así vuela durante siete días hasta llegar a una isla brillante y esférica, muy luminosa, desde la cual, por la noche, avistan la Tierra (la Luna, como en Antonio Diógenes).

Hechos prisioneros por los selenitas, que los llevan a Endimión, su rey, son alistados para la guerra en contra de los súbditos de Faetón, monarca del Sol. Luciano describe con gran fantasía los componentes de ambos monstruosos ejércitos que, por millones, van a librar esta batalla aérea. Junto a los hipógrifos hay especies de una fantástica zoología, como los lacanópteros, enormes pájaros con hojas de lechuga en lugar de plumas; los psilotoxotes, arqueros sobre pulgas tan grandes como doce elefantes, y unas arañas gigantescas que tejen una tela entre la Luna y la estrella matutina para favorecer las evoluciones de la infantería, y las hipomirmekes, los nefelocentauros, etc. La matanza de la batalla cubre el cielo de rojo y gotea sobre la Tierra, como cuando Homero (*Il.*, XVI, 459) creyó que Zeus hacía llover sangre por la muerte de su hijo Sarpedón.

Tras una aparente victoria de los lunáticos, éstos son totalmente derrotados por los solares, que erigen trofeos y concluyen pactos muy semejantes a los de las guerras griegas (toda esta parte de la narración parodia la terminología de los historiadores).

Luego nos cuenta Luciano las costumbres de los selenitas. No nacen éstos de mujeres, desconocidas en la Luna, sino de hombres que llevan el feto en las pantorrillas (como, según el mito, llevó Zeus a Baco en el muslo, después de la muerte de su madre Sémele). Pero hay otros, los *dendrites*, que nacen como frutos de un árbol fálico; y éstos nacen al quitarles su cáscara y tienen sus partes sexuales postizas: los ricos, de marfil, y los pobres, de madera (alusión a la leyenda de Osiris, que las tenía de oro, ya que Isis no logró encontrar las auténticas después de su desmembramiento), y éstos se alimentan del humo de las ranas voladoras que por allí abundan. Tienen un solo dedo enorme en el pie, y en lugar de cola una col verde e irrompible. Además, en el vientre tienen una bolsa, que se abre y se cierra a voluntad, cubierta por dentro de pelos, de modo que allí guardan a sus niños cuando tienen frío (desde luego, Luciano no sospechaba que existían marsupiales). Los ojos son

de quita y pon, y cuando los pierden, pueden pedir prestados los de un vecino, y los ricos tienen muchos ojos de reserva. (Estos ojos postizos, de fácil trasplante, existían en algún mito. Por ejemplo, las tres Górgonas Fórcides tienen un solo ojo comunitario que utilizan a discreción.) Luego vio un pozo bajo un espejo, donde, si baja, oye uno todo lo que se dice en la Tierra y en el espejo puede uno verlo todo. «Y si alguien se niega a creerme, cuando venga a la Luna, se convencerá de que digo la verdad», dice Luciano.

Luego se despide de Endimión, que le regala dos túnicas de cristal y una armadura completa de cáscara de altramuz. Parten para el Zodíaco cruzando por la estrella de la mañana, cuya colonización fue la causa de la guerra y que ahora está poblada por colonos de varios astros —como algunas colonias panhelénicas, en común— y llegan a Licnópolis. En esta «ciudad de las lámparas», donde éstas viven su atareada y animada vida, Luciano encuentra a la lámpara de su casa, que le cuenta las últimas novedades en su familia.

De allí pasan, dejando de largo Nefelokokigia, la ciudad de las *Aves* de la cómica farsa de Aristófanes («me acordé de Aristófanes, hombre sabio y verídico, de cuyos escritos se hace mal en desconfiar» [I, 29]), y llegan al océano, donde el navío es tragado por una gigantesca ballena.

El episodio en el vientre de la ballena tiene remotos antecedentes y paralelos folclóricos (por ejemplo, piénsese en el bíblico Jonás o en Simbad), pero con sus exageradas proporciones a mí me recuerda más bien el *Viaje al centro de la tierra*, de Julio Verne. Allí encuentra Luciano pescado de toda clase, un templo en honor a Posidón, tumbas y dos náufragos robinsonianos, un joven y un viejo, que cuenta su historia, y nuevos monstruos, fauna marina fantástica con predominio de cangrejos gigantes, a los que con hábil estrategia consiguen los griegos derrotar y que huyen por las branquias de la ballena. Por la boca entreabierta de la ballena ven otro día un combate naval entre gigantes que, con cabelleras de fuego, bogan sobre islas errantes con bosques en lugar de velas y se arremeten lanzándose pulpos gigantescos en lugar de garfios. Tras el tremendo combate los gigantes vencedores erigen un trofeo en la cabeza de la ballena, entierran a sus muertos y cantan el peán de victoria. Así acaba su libro primero.

Después de un año y ocho meses los náufragos deciden salir de la ballena y encienden fuego hacia la cola, hasta que el monstruo se descompone y

se muere. Como le habían colocado vigas apuntalando sus mandíbulas, logran salir a través de éstas y seguir el viaje. Sobreviene el viento Norte, y tan frío que hiela el mar, de modo que pueden andar sobre él y hacer unos agujeros por donde pescan. (Aquí la parodia es del relato de algún viaje por la zona ártica, y Luciano no sospecha hasta qué punto puede ser cierta la existencia de este mar helado y esta vida en iglú esquimal.)

Más allá llegan a un mar de leche, con una isla de queso cuajado, donde reina Tiro, la fenicia hija de Salmoneus («Tiro», en griego significa 'queso', y aquí se mezcla el mito con un fácil juego de palabras). Luego, a la salida de este lechoso mar, ven a los Fellópodos, «los pies de corcho», que corren sobre el agua, y los acompañan a la Isla del Corcho sobre un enorme tapón flotante.

Pronto llegan a otra, perfumada como la Arabia Feliz, a que alude Heródoto (*Hist.* IV, 113), y que en todo parece un paraíso. Allí, los centinelas, después de aprisionarlos con guirnaldas de rosas, les llevaron ante el cretense Radamanto, gobernador de la Isla de los Bienaventurados. Allí asisten a causas célebres, que Radamanto, el famoso juez de los muertos sentencia con ayuda de Arístides «el Justo»: la de Áyax loco, al que envía para su curación a Hipócrates; la de Helena, reclamada por Teseo y Menelao, y la de Alejandro y Aníbal, que disputan —como en los *Diálogos de los muertos*— por la preeminencia militar.

Luego, Luciano, a quien se le ha concedido permiso de residencia hasta siete meses, describe la maravillosa ciudad de los bienaventurados, seres espirituales que gozan de todos los lujos y refinamientos celestes. En las praderas del Elíseo pasan el tiempo entre risas y banquetes, escuchan a los poetas, sobre todo a Homero, y los coros cantores, de muchachos y de pájaros, mientras los vientos les distribuyen los manjares y en árboles del más fino cristal florecen copas que al punto de manejadas quedan llenas del mejor vino. Luciano nos habla de los personajes míticos más famosos; no pierde la ocasión de dar unas punzadas irónicas a los filósofos, ni a los críticos homéricos.

El séptimo mes uno de los compañeros de Luciano resuelve raptar a Helena, con el consentimiento de ésta, pero los prófugos son descubiertos y capturados por Menelao. Los demás compañeros y Luciano son expulsados, y sobre su vuelta a la patria, Radamanto pronuncia una profecía semejante a

la de Tiresias sobre el regreso de Ulises, cuya historia es aquí parodiada. El propio Ulises, sin que se entere Penélope, da a Luciano una amorosa carta para entregar a Calipso, cuando pasen por su isla. En el viaje visitan luego la Isla de los Condenados, parodia de la geografía del Hades, donde los suplicios más horribles están preparados para los mentirosos historiadores que han falseado la verdad; como Ctesias, Heródoto y otros muchos.

Luego llegan a la Isla de los Sueños, lugar ya citado por Homero y Hesíodo, en torno al cual Luciano despliega una fantasía geográfica de prodigioso simbolismo onírico; allí están las famosas dos puertas de los sueños: «la de cuerno» —por donde pasan los verdaderos— y «la de marfil» —de donde salen los falsos—; en el país reinan dos sátrapas: Perturbadorón, hijo de Variolinaje, y Riconoble, hijo de Fantasmón. La Noche es, con el Gallo, la divinidad más adorada en la Isla del Sueño, donde revolotean como únicas aves los murciélagos. Describe Luciano algunos de los multiformes habitantes de la isla, y tras treinta noches y treinta días de sueños prosigue su viaje.

Tras entregar la carta de Ulises a Calipso, en la que se contiene una referencia a la Telegonía, y se ironiza sobre la fidelidad de Ulises, que iría de buen grado a reunirse con Calipso, siguen navegando. Son atacados por los coloquintopiratas, navegantes en cáscaras de gigantescas calabazas que les disparan pipas, pero que deben retirarse ante los carionautas, que navegan en nueces gigantes. Después vienen otros montados en delfines, que les arrojan trozos de jibia y ojos de cangrejos como dardos. Más tarde topan con un nido gigantesco de alción, con más de quinientos huevos, más gruesos que toneles de Quíos. A hachazos sacan del huevo una de las tremendas crías, «veinte veces mayor que un buitre».

Más allá, la proa del barco, de figura de cuello de ganso, cobra vida, se cubre de plumas y grazna; al piloto calvo le sale abundante cabellera, y el mástil del navío retoña y produce higos y racimos de uvas negras. Luego encuentran un enorme bosque, tan espeso que es imposible avanzar, hasta que los marineros suben el barco a los árboles y, desplegando sus velas, navegan con él sobre las densas copas boscosas.

Poco después llegan a un enorme precipicio marino, donde el agua, separándose en dos bloques, ha dejado un abismo sólo vadeable por un estrecho puente, formado por la misma agua. Arriban después a otra isla don-

de habitan los Bucéfalos, hombres salvajes con cabeza de toro, con el Minotauro cretense, y luego a otros pueblos marinos. Más tarde, llegan a una isla habitada sólo por mujeres, que parecen cortesanas por su aspecto y acogen a los navegantes con gran hospitalidad. Lleno de desconfianza, Luciano descubre por el suelo huesos y cráneos humanos; y con ayuda de una malva mágica, regalo de Radamanto, al notar que su huéspeda oculta bajo la falda no pies, sino patas de asno, la ata y la hace confesar que eran brujas de patas de asno que devoraban a los extranjeros. Luciano llama a sus compañeros, y les muestra los restos de otros náufragos. La bruja encadenada se transforma en agua, y al meter Luciano su espada en el charco la saca tinta en sangre. Embarcados de nuevo les alcanza una tempestad que destruye el navío, y a nado llegan a otra isla. Luciano promete la continuación en los próximos libros (que problamente no escribió nunca). (Es la mentira última.)

Creo que el resumen anterior ofrece de por sí una muestra breve de la riqueza de motivos de esta obra, para la que poseemos apenas una edición anotada, y que no es lo conocida que merecería, a mi parecer.

Algunos de sus temas, como el último de estas mujeres —aquí con el detalle mágico de sus patas de asno y su transformación en agua que ensangrienta la espada del héroe—, que acogen muy hospitalarias a los marinos y luego los matan, pertenecen a un repertorio popular muy extendido. Es un *folktale* que se encuentra en narraciones árabes, pero que está también, sin detalles, presentado en el episodio de las mujeres lemnias, que mataron a sus esposos e hijos y más tarde acogieron a Jasón y a los Argonautas, en el famoso viaje de estos héroes. A los monstruosos tipos ya existentes en la tradición de fantasías zoológicas, como, por ejemplo, los leones-hormigas o los hipogrifos, se añade aquí una variada fauna, desde esos selenitas, que tienen mucho de insectos gigantes, o los crustáceos variados del vientre de la ballena, a esos «corchópodos», que con sus pies flotantes remedan un milagro popular, caminando sobre las aguas. Algunos de estos seres podrían aumentar una colección de zoología fantástica, como la recogida por Borges, o un medieval «Liber de monstris» o un «Bestiario», y otros, caracterizados por su gigantismo, se repetirán en muchos cuentos, con un papel más activo, como ese pájaro y su nido gigante con sus huevos de los que los héroes cascan uno, en Simbad el Marino, etc.[15]

Para Luciano tan ridículos son los viejos mitos como las nuevas supersticiones, y en su parodia mezcla sin distinción detalles con alusiones a las creencias pitagóricas y las prácticas mágicas de su tiempo con los de las viejas mitografías, las remotas ficciones o las sagas heroicas. Recoge al mismo tiempo la fabulación de los exploradores de esas tierras últimas, y las fantasías de los filósofos inventores de utopías, entre los que ya destacaba Rohde una influencia cínica. Esas islas felices, los paraísos perdidos, son un tema grato a estos filósofos cansados de una civilización que no creen posible salvar, y en la que no quieren alienarse. Prefieren un mito robinsoniano y una fantasía poco comprometedora para contrastar con la realidad. El carácter ecléctico del mundo evocado por Luciano no le permite la hondura crítica que tendrán ciertas utopías, como las de J. Swift o la de S. Butler.

En cuanto al mundo de los muertos, es un ámbito evocado ya en sus *Diálogos de los muertos* con otras intenciones: la de plasmar significativos encuentros «postmortem» de figuras históricas, y el juicio sobre la vanidad de las cosas humanas, desde la perspectiva del Hades. En comparación con aquéllos, destaca aquí la voluntad festiva en la ficción, tanto del paisaje como de los personajes, sin mayores transfondos ideológicos, y eclecticismo en sus influencias culturales.

Como ejemplo, traduzco aquí unas cuantas líneas de su descripción de los habitantes del Hades, algunos de los cuales pueden encontrarse en otras obras de Luciano, como el escita Anacarsis; o en otros escritores, como el pitagórico Zalmoxis, famoso chamán que hemos encontrado en la obra de Antonio Diógenes.

«Deseo nombrar también a los famosos que vi entre ellos: a todos los semidioses y los que combatieron en Troya, excepto a Ayante el Locrio (de éste sólo decían que sufría castigo en el lugar de los impíos), de los bárbaros vi a los dos Ciros, y al escita Anacarsis, al tracio Zalmoxis y al itálico Numa, y, desde luego, al lacedemonio Licurgo y a los atenienses Foción y Telo, y a los (siete) sabios, a excepción de Periandro. Vi también a Sócrates, el hijo de Sofronisco, que estaba de cháchara con Néstor y Palamedes. A su alrededor estaban Jacinto, el lacedemonio, y Narciso de Tespias e Hilas y otros griegos, y me parece que le atraía especialmente Jacinto, pues a éste le refutaba muchas veces. Se decía que Radamantis andaba irritado con él y había amenazado muchas veces con echarle de la isla, si seguía con su char-

la y no quería dejar su ironía y dedicarse al festín. Platón era el único que no estaba allí, pues decíase que vivía en la ciudad inventada por él utilizando la república y las leyes que había escrito. Sin embargo, los seguidores de Aristipo y Epicuro gozaban de la preferencia allí, por ser amables y gratos y los más dispuestos al banqueteo. También estaba Esopo el frigio. A éste lo usaban de bufón. Diógenes, el de Sínope, había cambiado tanto de carácter, que había desposado a la cortesana Lais, y por los efectos de su embriaguez se levantaba a bailar a menudo y a hacer el borracho.

»De los estoicos no estaba ninguno. Pues se decía que aún escalaban la empinada cumbre de la virtud. Y oímos acerca de Crisipo que no le era permitido poner el pie en la isla, hasta que se tomara el heléboro por cuarta vez (como tratamiento de su locura). De los académicos, decían que querrían venir, pero que aún se abstenían y lo examinaban con escepticismo, porque todavía no podían deducir siquiera esto: que existiera una isla semejante. Y, por otra parte, temían el juicio de Radamantis, ya que ellos mismos habían abolido el criterio del juicio. Se aseguraba que muchos de ellos salían dispuestos a seguir a los que acudían, pero lo dejaban antes de alcanzar el fin a causa de su indecisión, y se volvían a mitad del camino.

»Éstos eran los más dignos de mención de los presentes. Honran, sobre todo, a Aquiles y después a Teseo. Acerca de las uniones amorosas y el tráfico sexual, piensan de tal modo que se unen públicamente a la vista de todos, con mujeres y jóvenes y de ningún modo les parece vergonzoso. Sólo Sócrates juraba repetidamente que su trato con los jóvenes era espiritual, pero todos allí pensaban que perjuraba. Muchas veces Jacinto y Narciso lo reconocían, y aquél lo denegaba. Las mujeres son todas comunes y nadie está celoso del vecino, sino que a este respecto son muy decididamente platónicos.

»Aún no habían transcurrido dos o tres días cuando me encontré con el poeta Homero, y como teníamos tiempo uno y otro le pregunté entre otras cosas que de dónde era. Pues eso aún ahora es entre nosotros denodadamente objeto de investigación. Él dijo que no desconocía que unos le creían de Quíos, otros de Esmirna, y muchos de Colofón. Sin embargo, dijo que era de Babilonia, y entre sus conciudadanos no se llamaba Homero, sino Tigranes. Pero después, tomado como rehén (*homeros*) entre los griegos cambió su nombre. Y luego le pregunté sobre los versos puestos entre cor-

chetes por los gramáticos (editores de Alejandría), si habían sido escritos por él, y aquél dijo que todos eran suyos. Maldije, pues a los gramáticos Zenódoto y Aristarco por su enorme pedantería. Después que hubo respondido del todo a esto le pregunté de nuevo con qué intención había empezado con "la ira" (de Aquiles). Y él contestó que se le había ocurrido sin ninguna pretensión. También deseaba yo saber lo de más allá, si había escrito antes la *Odisea* que la *Ilíada*, como dice la mayoría. Pero él lo negaba. De que tampoco era ciego, como también dicen de él, me di cuenta enseguida, y como lo veía, no necesitaba preguntárselo. Y sobre todo después del juicio que había ganado. Pues se había presentado contra él una acusación por difamación, de Tersites, por aquellos versos en que se burló de él en su poema, y Homero salió absuelto teniendo a Ulises como abogado defensor.

»En aquella misma época llegó Pitágoras de Samos, que después de mudar de forma siete veces y de vivir en tantos animales ya había cumplido las peregrinaciones de su alma. Tenía de oro todo su lado derecho. Y se decidió en su juicio que habitara en aquella ciudad, pero se dudaba de si había que llamarle Pitágoras o Euforbo. Entonces llegó también el famoso Empédocles, chamuscado y con todo el cuerpo asado (por haberse arrojado al Etna, según la leyenda). Desde luego, no se le admitió, a pesar de sus muchas súplicas» (*V. h.* II, 17-21).

Luciano añade siempre esos puyazos de sátira contra los pedantes gramáticos o contra los filósofos, predilectamente contra los pitagóricos o los estoicos. Pero en este momento nos interesa más lo que refleja de nuevos relatos de fábula y mitificación, que anuncian en muchos puntos narraciones medievales. Junto al florecimiento literario, aludido antes, en el siglo II, llega a su culminación la tendencia irracionalista en el mundo griego, asaltado por la superstición oriental, el fanatismo y la magia. Lo que Dodds ha llamado «miedo a la libertad» racional llega en esta «época de ansiedad» espiritual a su cima.[16] Una ola de misticismo se abate sobre una población ansiosa de credulidad y de misterio. Es la época de auge para el proselitismo de las nuevas religiones; de los falsos profetas y taumaturgos, como Apolonio de Tiana, o, en tiempo de Luciano, Alejandro de Abuítico, famoso mago con enorme prestigio entre los paflagonios y los supersticiosos romanos, y de esos megalómanos, como Nigrino, el filósofo cínico que, a la

moda brahmánica, anuncia su suicidio espectacular y se quema arrojándose sobre la pira en una olimpíada para atraer más público.

CUENTOS DE MAGIA Y DE TERROR

En las novelas de este siglo encontraremos repetidas menciones de oráculos, contra cuya falsificación y oscuridad tanto protestaba Luciano, pero cuyo prestigio había enaltecido medio siglo antes el buen Plutarco, sacerdote de Delfos, que también había encomiado a Isis y los misterios de la Luna, tan en boga en esa época.[17] Los venerables filósofos pitagóricos alternaban con los nigromantes venidos de Babilonia o de Siria o de Egipto, magos con poderes para curar enfermedades con ensalmos, para alejar plagas, para andar y volar sobre las aguas, y —en competencia con las brujas tesalias— para evocar a los espíritus de los muertos, arrojar los demonios de los posesos, emitir profecías y producir metamorfosis, como las que presencia y sufre Lucio el Asno en la famosa novela.[18] De estas metamorfosis hablaremos más adelante. Pero este ambiente, que en muchos puntos anticipa la Edad Media, está magistralmente evocado por Luciano en su *Filopseudes* o *El amigo de lo falso*, que es un espléndido bazar de cuentos de terror. Allí encontraremos: 1) Curaciones maravillosas por la simpatía de palabras mágicas y remedios milagrosos. 2) Expulsión de serpientes por un mago babilonio, con sus encantos caldeos. 3) Hechizamientos amorosos, por medio de una estatuilla de barro, con evocación de familiares muertos y ascensión de Hécate, la diosa infernal, y descenso de la Luna, a cargo de un sacerdote hiperbóreo. 4) Estatua que se convierte en duende y pasea por la noche por la casa, aunque con carácter benévolo, si no se la molesta. 5) Aparición, en un bosque, de Hécate con su séquito infernal; el espectador se salva por su anillo mágico, y puede ver, al sumergirse la diosa por una grieta en la tierra, el panorama del Hades, con sus paisajes y sus muertos. 6) Viaje de un enfermo al Infierno, al que el Ángel de la Muerte ha llamado por equivocación, en lugar de a su vecino, y, al ser llevado ante el tribunal de los muertos, Plutón advierte el error (aún le queda un trozo de hilo de las Parcas) y lo devuelve a la vida. 7) Un viudo que, piadosamente, ha quemado con el cadáver de su esposa todas las ropas de ésta, recibe su

visita para reclamar la quema de una sandalia perdida, que quedó olvidada. 8) Historia de un fantasma de la casa abandonada, y del valiente que, sin miedo, pasa la noche en la casa y vence a la aparición con todas sus exhibiciones rituales por un conjuro mágico, «una horrible invocación en lengua egipcia». 9) Historia del aprendiz de brujo (que, imitando a su maestro, da vida a la escoba para que haga las faenas domésticas y luego no sabe detenerla).[19]

Muchos de estos cuentos han pasado a la literatura universal, ya como este último, de amplia tradición hasta Goethe, y que muchos lectores recordarán por los dibujos de Walt Disney; o bien esa aparición de la diosa infernal en el bosque, con muchos paralelos en leyendas medievales, o esa noche de Juan sin Miedo en la sala de la casa encantada, o los fantasmas, los hechizos amorosos o las visitas de los muertos. Es el ambiente que recoge Apuleyo, contemporáneo de Luciano, y que ya se presentía en *Las maravillas de más allá de Tule.* Frente a estas narraciones de base folclórica, a veces, la novela presenta un mundo más difuminado, pero que acoge, también, en pequeños incisos, algunos brotes de este trasfondo narrativo de prestigio popular, para el que el espíritu crédulo de su público tiene a buen seguro una simpatía emotiva. A través de Heródoto, Ctesias, Jambulo, Antonio Diógenes y Luciano hay una progresión de lo fantástico y lo increíble en ese gusto por la fabulación, en el goethiano «Lust zu fabulieren», que nos acerca a ese mundo de ficción, sin pretensiones históricas, de la novela. Como esas misteriosas narraciones indias, miriónimo espejo de maya, la apariencia irreal del mundo, con sus palacios y nubes, la literatura griega empezaba, como los filósofos escépticos, a no distinguir el mundo de la realidad y el de la fantasía.

4
EL AMOR ROMÁNTICO

EL AMOR, TEMA LITERARIO HELENÍSTICO

En la narración de viajes de Luciano falta uno de los elementos esenciales en nuestras novelas: el amoroso. Al interés por la escenografía pintoresca se añade el sentimentalismo, y uno y otro tema se enlazan en la trama de la novela romántica. En ésta culmina la tendencia visible por doquier en época helenística a incluir ese amor, más bien patético y folletinesco, que no insiste en la fantasía y el juego, como en Ovidio, sino más bien en una idealización de un morboso sentimentalismo. «Cuando todas las divinidades poéticas se han escapado del recipiente de Pandora, se ofrece a la imaginación sólo la divinidad amistosa del amor, que como poesía peculiar de la vida privada, es la única que quedó retenida» (Rohde, p. 128). La novela, producto de una mentalidad individualista y dirigida a ese público recogido en su vida privada, toma como núcleo de su ficticia trama esa pasión popular. «L'amour doit être le principal sujet du roman», decía el obispo Huet en su famoso tratado (*De l'origine des romans*, p. 3). Ya desde Eurípides, siguiendo ese progresivo distanciarse de la política y los mitos tradicionales, el tema se había introducido con tal ímpetu en la tragedia tardía que no parecía injustificada la exageración de Ovidio (*Trist.*, II, 381-82):

Omne genus scripti gravitate tragoedia vincit;
haec quo que materiam semper amoris habet.

El amor-pasión se insinuaba en las leyendas de los héroes y de los dioses, como el musgo sobre las estatuas húmedas, y daba pie a flirteos prestigiosos e inauditas metamorfosis, de las que no se libraban Aquiles ni Zeus.

Como en un poema de un autor tardío, los dioses y los héroes arrastraban, galantes, el carro de Amor en su triunfo (Rohde, p. 115).

Pero el tema da para múltiples variaciones y enfoques. Estas figuras mitológicas, de un cortesano rococó, incrédulo y juguetón, no tienen gran relevancia en la novela, a no ser en los autores más pedantes, como decoración casual de alguna escena. Tampoco el carácter tremendo de algunas heroínas de Eurípides, esas mujeres fatales con su brusca carga de pasión herida, que tanto escandalizaron a sus contemporáneos atenienses, son prototipos de heroínas novelescas, pese a las observaciones de Rohde. Tampoco siguen el tratamiento del amor en los poetas alejandrinos o romanos, con sus toques personales o sus acentos trágicos, con esos temas míticos que llegan al incesto (como el de Mirra y Ciniras), que tienen cierto «carácter psicoanalítico y en los que la historia acaba casi siempre en calamidad o tragedia».[1] Como los que Partenio de Nicea, un escritor griego del siglo I, compuso para su amigo el poeta Cornelio Galo en un pequeño libro *Sobre los sufrimientos amorosos* (*Erotiḳá pathémata*), donde resume los argumentos de 36 historias de amor, ya tratados por autores griegos, mitógrafos o trágicos, que podrían servir al poeta latino como temas para componer sus versos. Este Partenio era un epígono de la poesía alejandrina, y su interés un tanto pedante por esas leyendas amorosas de final trágico es característico de su tiempo. Pero estas historias de amor, con su fondo mítico o pseudohistórico, con sus muertes y sus amores imposibles, están más cerca de los dramas de Eurípides que de los sentimentalismos románticos de las novelas, con su convencional fidelidad de los amantes y su final feliz.

Junto a este tipo de leyendas eróticas, encontramos otros relatos de tonos más suaves, con mayor influencia sobre el género sentimental como la historia de Acontio y Cidipe, que poetizó Calímaco en el libro III de sus *Causas* (*Aitia*) y que fue luego imitada por Aristéneto y Ovidio (en las *Heroidas*).

En resumen, la trama de este poema es así:

En una fiesta religiosa en Delos ve el apuesto Acontio a la joven Cidipe y se enamora de ella. Mediante una argucia de Eros, Acontio arroja a los pies de la muchacha una manzana con la inscripción «¡Por Ártemis, yo me casaré con Acontio!», que Cidipe recoge y lee, inocentemente, en voz alta. Prometida a otro, el día antes de la boda, Cidipe cae gravemente enferma; se repone después, pero por tres veces se repite su recaída en una enferme-

dad casi mortal, cuando se prepara la ceremonia nupcial. Al fin, el padre va a consultar el oráculo de Delfos, y allí el dios Apolo descubre que la causa es el juramento, formulado en voz alta por Cidipe, de casarse con Acontio. Así se hace y la historia tiene su final feliz.

El poeta alejandrino, que cuenta la historia con cierto sentido del humor y atendiendo a los detalles pintorescos, como vemos por los restos amplios restituidos por un papiro (Calímaco, frgs. 67-75),[2] dice haberla recogido de un antiguo logógrafo, Jenomedes. Pero hay aquí ya detalles típicos de nuestras novelas: el encuentro en una fiesta religiosa (casi la única oportunidad para ver a las muchachas decentes en el mundo antiguo, como las iglesias eran lugar para entrevistas en la España medieval y clásica) y el amor de flechazo; la enfermedad que sólo consigue curar la presencia del amado, aunque en este caso por la magia verbal de un juramento, ya que Cidipe no está enamorada de Acontio, sino que desconoce a éste, como a sus otros pretendientes, como era lo usual. Arrojar una manzana como presente amoroso tiene una larga tradición en Grecia y Oriente.[3] Añádase la intervención del oráculo como elemento tradicional también.

Este tipo de leyendas, sin grandes nombres ni feroces pasiones, en forma de pequeñas historias románticas tuvieron cierta boga en el período alejandrino. Otro ejemplo conocido, aunque éste con triste final, es la historia del amor de Arceofonte por Arsínoe, hija de Nicocreonte, rey de Chipre. El joven enamorado intenta en vano persuadir a los padres de la muchacha de que se la den por esposa; ni sus promesas ni regalos, ni sus llantos nocturnos a la puerta del palacio, ni sus envíos amorosos a través de la vieja nodriza, logran éxito. Desesperado, Arceofonte se deja morir de hambre. Cuando, al tercer día de su muerte, sus parientes pasan con el entierro bajo el palacio de Arsínoe, ésta se asoma despectiva a la ventana, y la diosa Afrodita, irritada de su frialdad, la transforma en una estatua de piedra.

La historia de esta *parakyptousa* ('la que se asoma a la ventana') la contaba el alejandrino Hermesianacte de Colofón (siglo III a.C.), y la conocemos por las imitaciones latinas de Antonio Liberalis (en sus *Metamorfosis*, escritas hacia la mitad del siglo II d.C.) y de Ovidio (*Metamorfosis*, XIV, 696-761). Ovidio introduce algunas variantes, como los nombres de la pareja, aquí Ifis y Anaxárete, y un detalle de mayor colorido: Ifis, después de unas quejas de amor a la puerta de la amada (un *paraclausithyron*, según el tér-

mino poético para esta composición), deja allí sus guirnaldas de flores y se ahorca de su dintel. (Con esta amenaza de ahorcarse en la puerta de la amada, si ésta no abre, concluyen también algunas amorosas quejas en otros autores, por ejemplo, en Teócrito. *Idilio*, XXIII.)[4]

ANTECEDENTES EN EURÍPIDES Y EN MENANDRO

Hermesianacte de Colofón, a quien remonta la historia, escribió una obra en tres libros, titulada *Leontion*, por el nombre de su amada, a quien le estaba dedicada (y que por la forma neutra del nombre debía de ser una cortesana); el escrito contenía muchas historias de amor, con final trágico. Pero lo más curioso de su obra era un catálogo de amores de poetas y filósofos. Allí desfilaban Orfeo, que descendió al Hades por Eurídice, y Museo, que dedicó sus cartas a Antíope; luego Hesíodo, que habría cantado a su amada «Eoie» (se trata, en realidad, de la personificación de una fórmula tradicional *e hoie*, 'o cual...', con que empezaban los versos del *Catálogo de las mujeres*, atribuido a Hesíodo. ¡Nunca una fórmula gramatical llegó tan lejos!), y Homero, enamorado de Penélope. Seguían Mimnermo y Antímaco, amantes de Nanno y de Lide; luego Alceo y Anacreonte, que pretendían los dos de amor a Safo; también Sófocles y Eurípides, éste, famoso enemigo de las mujeres, habríase prendado de una criada en la corte de Arquelao; luego Filoxeno y Filetas de Cos cerraban la lista de parejas de poetas. Y después tres filósofos: Pitágoras, Aristipo y Sócrates —enamorado frecuentador de la casa de Aspasia— proseguían con esta cadena amorosa, a la cual se sentía ligado también Hermesianacte. No sabemos si esta composición estaba escrita en broma o en serio (como sospechaba, por ejemplo, Körte),[5] pero es una muestra de esta tendencia a inmiscuir en toda literatura el sentimiento amoroso.

El amor es, por lo demás, un tema relativamente poco explotado por la épica y por la tragedia. En Homero no faltan los ejemplos de matrimonios unidos por la fidelidad y el mutuo amor —como el de Héctor y Andrómaca o el de Ulises y Penélope; frente a los ejemplos contrarios en las leyendas de Agamenón y Clitemnestra, o de Jasón y Medea—. Pero todavía Esquilo podía jactarse de no haber puesto en escena ninguna mujer enamorada, como

dice en un verso de las *Ranas* (v. 1.044) de Aristófanes, y la *Antígona* de Sófocles antepone el amor por un hermano al amor por su prometido Hemón, siguiendo el sentir tradicional. Ejemplo como el de la Alcestis de Eurípides, dispuesta a morir en lugar de su marido, cuando los viejos padres de éste se han negado a hacerlo, es ya indicio de otra manera de sentir; así como los sentimientos que el desconsolador y poco heroico viudo expresa después de la sustitución.

La casi totalidad de ejemplos de amor sentimental en la literatura antigua, donde hay más de afección que de pasión, se da entre esposos; como es natural, puesto que los jóvenes de sexo distinto apenas llegaban a verse antes de la boda, y una institución como el noviazgo era desconocida en el mundo antiguo, época en la que las bodas las pactaban las familias por razones de orden social. Por otra parte, esto explica que el amor hacia las mujeres encerradas en su ámbito hogareño e incultas, no gozara de un prestigio sentimental, semejante al que tenía la amistad, o incluso, dentro de círculos, el amor homosexual.

La aparición de las heroínas de Eurípides: Fedra, Medea, Estenobea, Laodamia, Andrómaca, etc., fue en principio un escándalo, para los atenienses conservadores, del teatro antiguo. Con Eurípides, y tras él con la Comedia Nueva, que tanto le debe, el tema amoroso ocupó un lugar mucho más central y amplio en la escena griega.[6] Coincidiendo con la tendencia a reflejar la vida burguesa, con su interés hacia el realismo psicológico y la descripción de costumbres de la vida privada, en Menandro el amor es el tema fundamental, que ha dejado el coturno trágico para adaptarse a la comedia de enredo. Menandro fue el autor predilecto de muchos alejandrinos —y de los comediógrafos latinos Plauto y Terencio—. En sus comedias se veía reflejado el hombre medio, con sus expresiones y sus pequeños líos, y sus preocupaciones habituales, entre las que los enredos amorosos ofrecían las más curiosas aventuras, siempre dentro de ese marco reducido y cotidiano. Las cortesanas, los viejos adinerados y consentidos, los soldados, los hijos de papá, las viejas y los esclavos, los parásitos y las jóvenes ingenuas tenían también sus sentimientos, un tanto ignorados por el arte anterior, y ahora se les concedía papel protagonístico; como en las esculturas realistas o en las muñecas estilizadas de Tanagra, el comediógrafo sabía captar la gracia peculiar de cada tipo. Menandro, uno de los últimos litera-

tos atenienses, guardaba, sin embargo, una veta de clasicismo: su moderación en todo; en lo definido de su horizonte: un barrio ciudadano; en lo limitado de sus personajes, siempre de clase media sin afán de héroes; en ese arreglo final de todos los parientes. Con ciertas sonrisas y muy buen estilo, Menandro, contaba sus comedias, que, aunque a nosotros no nos lo parezca, tenían en su época cierta novedad. En esta comedia trivial, burguesa, acomodativa y con final feliz, con renuncia a tantas fantasías y tantas pretensiones si se la compara con el viejo mundo de Aristófanes, hay un precedente muy claro de la novela.

Tampoco aquí hay ningún mito, a no ser el mito burgués moralizador de que la fidelidad de los amantes recibe siempre su recompensa en el final feliz. Pero frente al reducido escenario de estos «asuntos familiares», el desaforado ámbito de la novela potencia lo espectacular de las peripecias. En este cambio hay que ver, en mi opinión, un signo de los tiempos. Menandro, contemporáneo de Epicuro, vivió en Atenas en la época en que esta ciudad se sentía incapaz de comprender el nuevo mundo político con los nuevos horizontes que había abierto aquel macedonio un tanto bárbaro, Alejandro, que pidió ser reconocido como un dios para morirse enseguida en Babilonia (322 a.C.). La vieja Atenas se encerró resignada en su glorioso pasado y en su buen gusto literario, y eso lo representa mejor que nadie Menandro, mientras la literatura deriva cada vez más a lo exótico y lo pomposo. El esquema argumental de comedias de enredo de Menandro se parece mucho al de las novelas griegas, sólo que en éstas las peripecias están desorbitadas por la colosal escenografía y el extremismo patético del género. Como una marmórea cabeza de máscara teatral, desgajo de un ruinoso edificio y caída entre los selváticos boscajes, mantiene a través del musgo y las bárbaras incisiones algo de su perfil antiguo —así la cabeza de una górgona de Afrodisias en Asia Menor—, la novela conserva un tono menandreo en la compostura de sus jóvenes amantes, que tienen más de sentimentales que de apasionados héroes de tragedia. Menandro había mostrado que el amor, «esa dulciamarga bestezuela», que dijo Safo, era domesticable. También la farsa mímica, tardía heredera de la boga teatral,[7] había sacado mucho de sus obras, donde se aprendía el comportamiento del burgués educado y de la gente cotidiana —como en época más reciente, el madrileño aprendía su fraseo en los sainetes de Arniches—; y

la novela sabe intercalar esos episodios de regusto cómico y componer por pequeños cuadros, al modo de la comedia. Con Menandro, el amor se integró en la vida burguesa, descendió del coturno y dejó los caracteres apasionados de los héroes o las princesas bárbaras de la tragedia.

A medida que sus obras perdían alcances políticos, ganaban interés por esos enredos de la vida privada de estos pequeños burgueses atenienses. A veces sus obras tienen ciertos tonos que no recoge la novela, como la relación sentimental entre individuos de clases diferentes: el joven rico que seduce a una muchacha vecina de familia humilde, y el viejo padre amante de una cortesana de buen corazón, por ejemplo, logran dar un fin convencionalmente feliz a sus relaciones, probando que los buenos sentimientos están por encima de la posición económica, en el *Escudo.* En la novela, más idealista, los protagonistas son príncipes, o de familias bien acomodadas, como en el drama; o bien como en *Dafnis y Cloe*, niños expósitos de padres ricos, al final reencontrados. Como en Menandro, las fiestas religiosas y los abandonos de pequeños, con algún objeto para el feliz reconocimiento, desempeñan entonces su papel. La mayor distancia de la novela a la vida real expresa rasgos históricos, pero su carácter es popular, de las obras dirigidas a ese público que prefiere ver a nobles y ricos, con flamantes destinos y decorados, debatirse en las mallas de una pasión tan democrática como el amor. Frente a estas novelas idealizadas, el ambiente más bajo, sórdido a veces, de la novela cómica, con sus ramalazos picarescos, traduce el realismo de un público mucho más cultivado literariamente.

El tema folletinesco del amor de la joven pobre y honesta por el señorito calavera, el vizconde decimonónico o el millonario americano no tiene paralelos en la novela griega, aunque, en algún caso, como entre la cautiva Cariclea, comprada como esclava, y su dueño legal, el potentado Dionisio de Mileto, la pasión que despierta la belleza de la esclava en el sensible corazón de aquél les lleva a invertir las relaciones legales. Pero nada semejante encontramos al tipo de novela ejemplificado en la dieciochesca de Richardson, *Pamela o la virtud recompensada*, donde la decencia de la joven criada consigue vencer las tentaciones y llevarla calculadamente a la boda con su rico señor, como si la virtud actuara de lenta, pero efectiva hada madrina de esta Cenicienta aburguesada, traduciendo las pretensiones de ascenso social de algunos miembros de la sociedad de su época.[8] En la novela griega

la posición no desempeña gran papel, aunque, bien entendido, sus protagonistas sean siempre ricos, son vendidos como esclavos y su atractiva belleza produce estragos en los miembros de cualquier clase social. El buen corazón, que no sólo ricos pueden mostrar, sino hasta los esclavos, como esos viejos, pobres y acogedores, que a veces salen, son elementos que ya estaban en Eurípides (por ejemplo, en su *Electra* aparece un campesino de buen corazón junto a personajes sólo nobles en su estirpe, como Clitemnestra y Egisto); también las ardorosas viudas, que tientan a los protagonistas masculinos, y ese dios Eros, curioso y omnipotente, tienen su abolengo euripídeo.

TINTES FILOSÓFICOS Y RELIGIOSOS

Del poder de Eros mucho podría decirse, por los trágicos y por los filósofos.

En el *Banquete*, de Platón, el tema se enfoca desde muchos puntos de vista. Quizá su carácter de ansia, el anhelo por lo otro o por el otro, explicado allí por el mito de Eros, esa nostalgia, sea su rasgo fundamental. Aunque allí no se recoge una nota negativa, marcada por Eurípides, donde el amor es como una enfermedad, *nósos*, que salta y le domina a uno (por ejemplo, *Hipólito*, vv. 477, 730, 764, ss. y frgs. 340; 343, 404), más fuerte que la razón, un sentimiento o *pathos*, que podría llevar a la propia aniquilación, ante el que no cabe resistirse. Ante su potencia demoníaca, el héroe cobra un carácter pasivo. De *daimon* lo califica Platón, y una larga lista de tragedias euripídeas podría mostrar cómo esta pasión convertida en furia arruina cualquier otro lazo familiar. La escultura helenística lo representaba como un pequeño ángel con su carcaj y sus flechas, concordando con las descripciones literarias como la del libro III de las *Argonáuticas*, de Apolonio de Rodas, pero nadie olvidaba cuán grande era el poder de este geniecillo «tirano de los dioses y de los hombres todos» (como dice ya Eurípides). Mientras que los retóricos usaban el tema para brillantes exordios, exhibiciones y florilegios, los filósofos del helenismo, en su búsqueda de la ausencia de perturbación, la *ataraxia*, y la felicidad, ponían a sus discípulos en guardia contra él. Tanto los epicúreos como los estoicos lo desdeñaban. Y el cínico Diógenes decía muy simplemente que el amor era «la ocupación de los desocupados» (*Diógenes Laercio*, VI, 51).

Todavía Galeno (en el siglo II d.C.) trataba seriamente de que no debe considerarse a *Eros* como una enfermedad (*nosos*) o como una *divina experiencia* (*theion pathos*). Pero desde otros puntos de vista menos románticos y más de acuerdo con la política estatal de una época decadente había defensores del matrimonio en crisis. Pues para un amplio período de decadencia la natalidad en Grecia decreció de manera alarmante. Y desde finales del siglo II a.C. algún filósofo antiguo, como el estoico Antípatro de Tarso, expuso frente al antiguo ideal de la amistad el del matrimonio, con acento nuevo. «Enseñó que el casarse y tener hijos es un deber hacia el Estado y hacia la patria, y además valorizó la comunidad de vida que se establece entre los cónyuges y en la que, más aún que en la amistad entre hombres solos, la expresión 'alter ego' puede adquirir un significado literal. Era ésta la primera vez que un estoico encontraba tales acentos para el matrimonio y la mujer preparando así el camino a una valoración nueva de la mujer, nueva en relación con el modo de sentir de la antigua grecidad».[9]

La discusión sobre la preeminencia sentimental por el amor a los muchachos, que gozaba de cierto prestigio en círculos intelectuales, y del que se resalta el aspecto espiritual sobre lo sexual, y el amor a las mujeres es un tópico literario. Pero es un síntoma de los nuevos tiempos y de la valoración espiritual de la mujer como compañera, la preferencia por el segundo, de Plutarco en su *Diálogo erótico o sobre el amor* (el tema aparece también en una obra del Pseudo-Luciano, *Amores*, y en la novela de Aquiles Tacio, II, 35 ss.). Hay que notar que, en la novela, el amor homosexual aparece raras veces y siempre relegado a un lugar secundario con personajes de segundo orden y desgraciados. Si en el *Satiricón*, de Petronio, ocupa un primer plano, se debe probablemente a una intención irónica, lo mismo que el tema de la ira de Eros aparece convertido en una ira de Príapo, dios de la lujuria, en un conocido episodio. Del *Erótico*, de Plutarco, al que acabo de referirme, dice el profesor Flacelière que «podemos estar seguros de que fue escrito para refutar la tesis de los partidarios de la pederastía, para mostrar la belleza y la grandeza del amor conyugal».[10] Esta obra, que acaba con un elogio del *eros* matrimonial, presenta algunos ejemplos de mujeres heroicas, como las de las galas Ecupona y Camma, que son casi historias novelescas.

Resumiré esta última (*Erótico*, 768, B). Camma, mujer extraordinariamente bella, era la esposa del tetrarca Sínato, al que Sinorix, uno de los más poderosos jefes galos, hizo asesinar para apoderarse de ella. Al enviudar se había retirado con dolor en su casa, cuando Sinorix la pide por esposa. Tras ceder aparentemente a la petición de éste, en la ceremonia de la boda le presenta una copa donde previamente ha echado veneno; después de beber ella, se la ofrece, para sellar sus esponsales. Sinorix muere envenenado entre terribles dolores, y horas después también Camma, feliz de haber vengado a su esposo. (Como Flacelière observa, tal vez hubiera sido más difícil encontrar ejemplos romanos de fidelidad conyugal en esta época, la de Juvenal, donde los divorcios y la inestabilidad familiar daban muestras de la descomposición moral en Roma.)[11]

Algunas sectas religiosas de estos siglos en el Imperio romano enfocaban el amor con nuevos acentos; así, el culto a Isis, esposa y madre amante, que había sufrido separada de Osiris en su busca por el mundo; diosa patética y milagrera, que mostraba su aspecto compasivo de Madre Eterna,[12] la Gran Madre que tanto prestigio popular —bajo diversos nombres— obtenía en muy apartadas regiones. Su popularidad crecía constantemente: en la propia Roma, cuando en el año 50 a. C. el cónsul Emilio Paulo quiso demoler su templo no encontró ningún obrero que se apuntara para ello; Calígula le erigió un templo en el Campo de Marte, y en los tiempos de Caracalla su culto llegó a su máximo esplendor. En la novela de Jenofonte de Éfeso y en Apuleyo encontraremos ecos notables de la propaganda al culto isíaco, como notaremos más adelante. Aunque el cristianismo, en su culto mariano, subrayará el valor de la mujer como madre, sufriente y mediadora filántropa, la ascética represión de los instintos sexuales y la depreciación de la mujer como causa del pecado, aparece clara en autores tan influyentes como San Pablo y Tertuliano, que admiten el matrimonio sólo como un mal menor. Creo que algunos autores, como Ch. Seltman, en su libro ya citado, han exagerado la sumisión que el cristianismo impuso a las mujeres.[13] Pero el sentido del pecado, tan ligado al sexo por algunos autores tempranos, hizo que el erotismo cobrara tintes muy sombríos. «El cristianismo dio a beber veneno a Eros; no murió por eso, pero degeneró en un vicio», dijo el sagaz Nietzsche (*Más allá del bien y del mal*, máxima, 168).

Una exageración evidente de estas inquietudes religiosas en torno a la sexualidad y el matrimonio lo ofrecen algunas sectas gnósticas de los siglos I y II. Siguiendo el ejemplo de Marción, muchos gnósticos condenan toda relación sexual, aun dentro del matrimonio: el comercio carnal es una mancha; sobre todo, permite aprisionar nuevas almas en el reino tenebroso. «Su actitud respecto de la sexualidad domina toda la ética del gnosticismo».[14] La espiritualidad extremada de los gnósticos les lleva a despreciar todo comercio carnal, ya para abstenerse de él, ya como en los gnósticos licenciosos, a hundirse en orgías sexuales para degradarlo. En cambio, el famoso Simón el Mago, que compitió con San Pedro en Roma, afirmando ser el Salvador, recorría el mundo acompañado de Helena, una vieja prostituta que le servía de *medium*, pero que él creía que se trataba de la *Ennoia* (o pensamiento) divina, cautiva en un cuerpo femenino, lo que no dejaba de enaltecer al género femenino. Ya Bossuet afirmaba que el gnosticismo estaba relacionado con el culto de la Gran Madre, bajo nombres distintos, y, en muchas sectas, entre los Coliridianos, Montanistas, Naasenses y Nicolaítas, el Espíritu Santo era considerado como el Principio Femenino.[15]

El aspecto ambivalente de estas sectas lleva una nueva valoración de la castidad, virtud muy recomendada en novelas tardías, como la de Heliodoro, que tan influido está por corrientes espirituales de última hora. En el elogio de la castidad confluyen varias tendencias e historias sobre estos temas, hasta un puritanismo un tanto ridículo: las encontramos no sólo en autores religiosos, sino en médicos, como Teodoreto de Ciro, que cuenta unas anécdotas pintorescas sobre la virtud de algunas damas griegas:

«Lisídice, por ejemplo, a lo que se cuenta, se lavaba sin quitarse la camisa por exceso de pudor. En cuanto a Filótera, cuando se metía en la bañera descubría su cuerpo a medida que el agua lo recubría, remangándose poco a poco su túnica, y cuando salía, se vestía de la misma manera. Teano, la pitagórica, a la que un admirador había dicho: "Oh, qué hermoso brazo!", respondió: "¡Sí, pero no es para todo el mundo!". Y como se le preguntara otra vez que después de cuántos días puede una mujer acudir a las Tesmoforias (fiestas de las mujeres en honor a Deméter) después de sus relaciones con un hombre, replicó: «Inmediatamente, si es su marido, y nunca si es otro».[16]

ROMANTIZACIÓN Y FEMINISMO

No podemos extendernos aquí más sobre este tema, basten, pues estas breves alusiones al clima en que la novela desarrolla su influencia sentimental.

El tema por excelencia de la novela es el amor. Reseñaremos las magistrales observaciones de F. Altheim: «Las características de la novela se unen y se acrecientan dentro del dominio que parece encerrar su alma: el amor. Volvamos a recordar lo inseguro y misterioso, lo ambiguo, trémulo y dudoso, lo caótico e inmenso, que son partes integrantes de lo novelesco. Forman el fondo oscuro ante el cual se despliega y florece el amor. Éste constituye el refugio de las almas sensibles y heridas, la fuerza que consuela a los oprimidos. La religión de la novela es, si cabe expresarlo así, la fe en el amor.

»El amor forma parte de la novela hasta tal punto que casi no puede prescindir de él. Es un tema constante y, con frecuencia, el "único". Sólo muy pocos se han atrevido a apartarse de esa norma. Pero la exclusividad corre el riesgo de significar un vacío espiritual. Limitarse a un solo motivo, por muchas que sean las variaciones de las cuales es capaz, trae consigo un empobrecimiento enorme. Existe el peligro de que los pensamientos grandes y profundos queden excluidos o únicamente traídos a colación por obra y gracia del tema del amor. Aún más, el amor se convierte en el contenido y la escala de la vida. Napoleón llamó al amor "el destino de una sociedad inactiva"».[17]

Esta sociedad ociosa se erotiza en la misma medida que se despolitiza. Se trata de una sociedad burguesa que no puede ya hacer política, que ha sido desplazada casi totalmente de la empresa común, que es ahora monopolio de los príncipes y generales. El individuo ha perdido sus lazos de unión en la salvaguardia de los intereses comunes de la ciudad, y con ello el antiguo patriotismo que animaba las creaciones de la literatura de época clásica. El amor pertenece sólo a la esfera de lo particularmente individual; interesa sólo al individuo aislado; es el refugio de la soledad individual. La pareja de enamorados se enfrenta a un mundo hostil, y su felicidad no es una integración en lo social, sino una felicidad particular y aislada, a la cual la sociedad contribuye poco más que como escenario de fondo, que aloja finalmente de modo pasivo a los enamorados. «A solas el amado con la ama-

da» es el fin perseguido por los protagonistas. A ello no obsta que, generalmente, siguiendo los convencionalismos burgueses, contra los que estos protagonistas no tienen fuerza para luchar, ni aun siquiera piensan en ello, la feliz unión sea consagrada por los medios convencionales, como la boda, el regreso a la patria, el reconocimiento filial, etc.». «¡Por fin solos!», podrían exclamar al fin de sus peripecias, en el momento de victoria nupcial.

Una vez más, la novela está dirigida al lector aislado y no a una comunidad. Es el fruto extremo del individualismo, de un individualismo que se refugia en la vida familiar y en los afectos íntimos a medida que pierde su fe en la sociedad. No es extraño que el amor y este tipo de peripecia novelesca empiece a desarrollarse en Eurípides, carácter apolítico e individualista, precursor doliente en los momentos de disgregación de la «polis» ateniense. El camino de Eurípides a la novela, pasando por la Comedia Nueva, es un camino claro, donde va prosperando el tema del amor, como resultado de esa crisis política del mundo antiguo, como recurso del ciudadano desesperanzado y perdido en una colectividad social cada vez más incomprensible.

El amor es la fuerza motriz de la trama. Es el único afecto que moviliza a los personajes principales. Mueve a los amantes protagonistas a fugarse de su casa y resistirse a los deseos de sus familiares, si éstos se oponen a la boda; es su única finalidad en la vida.[18]

El amor es mucho más fuerte que todos los afectos familiares. Por él abandonan los hijos a sus padres. Por él se disfrazan y mienten y huyen a lo largo de un infinito escenario, más allá de la patria y el honor. El amor lo disculpa todo. Amor inspirado por la belleza de los protagonistas. Amor «de flechazo» siempre —o casi siempre—, mantenido luego y alimentado con la fiel castidad de los amantes.

También sus enemigos actúan bajo el influjo de esta pasión, casi la única en la novela. Ni la ambición ni la avaricia ni la pereza tienen importancia. El amor súbito, que tanto la hermosísima joven como el gallardo protagonista, enamorados, castos y fieles, encienden en quienes los contemplan, mueve al capitán de los bandidos al rapto, o a la gran señora a intentar la seducción.

Es también la pasión que procura un campo amplio para las descripciones psicológicas, más o menos retóricas. Se trata, como subrayamos, de un amor pasional. Su violencia puede llevar, y lleva de hecho a algunos perso-

najes, a la muerte. Sólo el amor puede dar un sentido a la vida. El amor como tendencia y anhelo, como búsqueda de la amada, o del amado, es casi el único motor humano de la novela. Cuando este anhelo logra su realización, en la unión nupcial, la novela concluye. Lo romántico desaparece en la boda burguesa. Como curiosidad, notemos que pocos matrimonios felices aparecen en las novelas.

Por otra parte, ha señalado Altheim, «el amor es el dominio de la mujer. El amor la llena hasta un extremo que sería imposible alcanzar en el hombre; el amor determina el destino de la mujer. La dominación del amor significa que la mujer empieza a convertirse en centro. Se abre una visión femenina del mundo. El hombre se convierte en el amante cariñoso; un paso más y llegaría a ser juguete de la mujer. Se abre un mundo de Watteau, y, a veces, el camino de Longo al rococó no parece nada largo.

»Es un aspecto particular de la mujer lo que se destaca en la novela de amor. No son el matrimonio o la maternidad, el hogar o la familia, los elementos que ocupan el primer plano. Donde se trata de asuntos matrimoniales, el matrimonio es presentado casi siempre como antípoda del amor. La novela no suele describir obligaciones y problemas, resignación ante el destino, sino el tiempo de promisión y de las posibilidades al parecer ilimitadas. Sistemáticamente, la novela hace suya la idea de que todo peligro se presenta antes de la unión definitiva de los amantes; después empieza el amor. Sin embargo, en la vida real las dificultades suelen surgir precisamente después».[19]

La importancia de la mujer en la vida familiar, y su importancia como lectora de novelas —ya hemos hablado de la aparición de un público femenino—, es una de las razones sociológicas de la predilección por el tema amoroso. Y no sólo por el tema, sino también por la forma de tratarlo, por la «romantización» del amor. El amor, tal como aquí se presenta, espiritualizado como valor supremo de la vida, teniendo como virtudes acompañantes en sus protagonistas la castidad —castidad conservada milagrosamente a través de mil pruebas y peligros— y la fidelidad, su expresión sentimental, su conclusión en la boda feliz, presenta los rasgos de una estilización femenina del tema; como se presenta también en los modernos desenlaces de la novela rosa, el decimonónico folletón o el filme americano sentimental.[20]

5
LA CRISIS DEL HÉROE

ROMANTICISMO EN LA ÉPICA: ULISES Y JASÓN

Aventuras viajeras y amor —en la lejanía de los fieles esposos, y en las tentaciones femeninas de Circe, Calipso, y Nausica, para Ulises— había ya en la *Odisea*, que tanto anticipa del mundo novelesco, como se suele repetir. Pero el poeta de la *Odisea* tiene verdadero interés, quizá por esa misma novedad del carácter de Ulises y sus enredos, en resaltar que su héroe pertenece al mundo de la épica, y es uno de los famosos atacantes de Troya. En los cantos de la *Telemaquia*, que preceden a la aparición del héroe Ulises (en el canto V de la obra), tanto su ausencia de Ítaca, como la evocación de otros personajes iliádicos, como Néstor, Menelao y Helena, recuerdan al Ulises que luchó en Troya, antes de que éste se nos presente. Luego, en sus aventuras marinas, va al Hades para encontrarse con los héroes más auténticos, como Agamenón, Aquiles y Áyax, y el viejo adivino Tiresias, de la saga tebana, para que le reconozcan en su diálogo como uno de ellos, «pastor de pueblos», uno de los jefes de los «magnánimos aqueos». En la *Odisea* se cruzan tres ambientes literarios: el épico, el fabuloso de los cuentos de hadas (*folktale*, o «Märchenwelt») y el histórico-novelesco, con un ritmo más lento que los anteriores, que domina la última parte de la obra (cantos XII a XXIV). El interés por los caracteres y por los decorados indica a veces la lejanía progresiva del mundo guerrero de figuras un tanto monolíticas de la *Ilíada*. Pero la venganza de Ulises en la masacre de los pretendientes bajo sus flechas nos vuelve a dar un sonido heroico. El final feliz del poema en que se reúnen ambos esposos, náufragos los dos cuando estaban lejos uno de otro, como señala el propio poeta, es un final de cuento un tanto convencional, pero adecuado a este tipo de historia, como lo será el final de las novelas.[1]

El carácter épico del héroe de la *Odisea* resalta, cuando se compara a Ulises con el protagonista de nuestro tercer poema épico griego, el Jasón de las Argonáuticas, obra compuesta unos cinco siglos después. Apolonio de Rodas, poeta alejandrino del siglo III a.C., intentó referir una vieja saga, de fondo más antiguo que el de la *Odisea*, que ya recuerda las andanzas de los héroes de la nave *Argo*, que cruzó el alta mar y que todos celebran (*Odisea*, XII, 69-70). Utilizó los hexámetros rituales y un lenguaje literario que emulaba los arcaísmos épicos de Homero, pero a pesar de su intención, la distancia entre el mundo épico y los héroes evocados en su poema es notable. En la leyenda de los Argonautas que fueron a la Cólquide a por el Vellocino de Oro había prestigiosos actores: Heracles, Orfeo, los Dioscuros, Peleo, Mopso, Telamón y otros; se reunían en torno a su caudillo, Jasón, con aventuras tremendas: el paso de las Rocas que se entrechocaban, las Simplégades, el encuentro con las Lemnias y su reina Hipsípila, Fineo y sus arpías, gigantes y sirenas, mares tenebrosos y enrevesados ríos, Circe con su magia y las relucientes vacas del Sol —que recogerá la *Odisea*—, y el espantoso mundo de los Colcos, con su feroz rey Ayetes, sus toros de aliento de llama, la siembra de los guerreros terrígenos y el dragón que guarda el vellocino. Pero el encuentro decisivo es el de Jasón y la hija del rey de la Cólquide, la princesa Medea, conocedora de las artes mágicas y dominada por el amor de Jasón. El carácter romántico de esta obra hace que la batalla interior que el dios Amor desencadena en el corazón de Medea sea, para nosotros, más interesante que todas las aventuras de su héroe Jasón, siempre un tanto indeciso en sus peligros, y protegido por mujeres: por Medea e Hipsípila y por las diosas Hera, Atenea y Afrodita, un héroe más dotado para el amor que para la aventura. El tiempo de los héroes épicos había pasado cuando Apolonio de Rodas puso en escena a su nuevo Ulises, que está muy cerca de la novela, a dos siglos de distancia.[2] Si la novela es, como ha dicho Ludvikovsky, «la épica del último día», este poema es la épica del penúltimo. Apolonio ha influido en Virgilio, pero el romano podía infundir a su poema unos intereses nacionales que un griego cortesano de Alejandría no conocía ya. Por otra parte, el regusto anticuario y culto del verso épico con todos sus formalismos marca la distancia entre Apolonio, erudito director del Museo de Alejandría, y la prosa de los novelistas posteriores, más populares y dirigidos a un público

menos adecuado, pero también más libre frente a la tradición. Creo que fue el espíritu de su época y no la intuición personal de su autor lo que hizo que Jasón fuera, a la postre, sólo héroe en el terreno amoroso (el poema épico olvida la segunda parte de la historia de Jasón y Medea, la que se cuenta en el drama de Eurípides. Las *Argonáuticas* concluyen con la entrada triunfal de la nave *Argo*, de regreso en Yolcos).

En las *Argonáuticas* los dos grandes poderes en acción son el amor y la magia, y ante ellos la pareja protagonistas, Jasón y Medea, cobran un carácter más bien pasivo. Un moderno crítico[3] ha destacado como novedad en el poema ese carácter sexual del héroe, que es, ante todo, un amante. Como en la *Ilíada* con Agamenón y Aquiles, se describe el arrogante atuendo del héroe antes del combate, pero en Jasón esto sucede antes del encuentro amoroso con Hipsípila (I, 725 ss.), porque su «*areté* es su sexualidad». El Vellocino de Oro sirve de colcha nupcial en la boda de Jasón y Medea, en el canto IV, y hasta cierto punto ese antiguo símbolo de poder o riqueza simboliza la conquista de la virginidad de la muchacha, como ha señalado el crítico americano. En uno de los bordados de la capa de Jasón, aparece Afrodita, que utiliza el escudo de Ares como espejo, un detalle muy helenístico, que muestra una vez más lo alejandrino de esta composición poética, y su distancia frente al mundo homérico y sus valores guerreros.

También en detalles marginales encontramos el mismo interés por temas amorosos, así en el rapto de Hilas por una ninfa de una fuente, enamorada del joven acompañante de Heracles que se acerca a buscar agua. La ninfa le echa los brazos al cuello y lo arrastra con ella al fondo (I, 229 ss. El tema se encuentra también en el Idilio XIII de Teócrito, y luego en Propercio, I, 20).

Aunque el héroe no tiene a ningún dios en contra, su desánimo en la empresa aventurera es tan notable como el de los protagonistas de las novelas posteriores, que más bien quisieran escapar de la pesadilla de sus peripecias, en que un triste destino los ha metido. A su pesar, se encuentra Jasón en las hazañas, que con la ayuda mágica de Medea y sus filtros logra realizar. Pero algún episodio, como el de la muerte de Cízico, muestra la casual fatalidad de este viaje, que no tiene la matinal alegría ni el coraje homérico. El joven Cízico, rey de los Dolíones, recién casado, da muestras de

la tradicional hospitalidad al abandonar a su joven esposa para recibir a los Argonautas. Tras despedirse del joven rey cordialmente, los héroes parten de nuevo, y en la oscura noche el viento los vuelve a traer a aquel país, aunque ellos no se dan cuenta. El rey tiene que abandonar de nuevo la cámara nupcial para salir al encuentro de los nocturnos invasores. Sin reconocerse, libran combate, y Cízico muere a manos de Jasón, y, al enterarse de la noticia, su joven esposa se ahorca (I, 1.040 ss.). Al hacerse de día se conoce la triste confusión, por la que mucho luto guardaron los Argonautas y mucho lloraron las ninfas de la pradera. (Esta pequeña historia supera en patetismo a la de Protesilao, el que marchó a la guerra de Troya el segundo día de matrimonio, y fue el primero en caer. Según Luciano en sus *Diálogos de los muertos*, Protesilao obtuvo de los dioses infernales compadecidos volver por un día a la tierra para despedirse de su mujer.)

Las *Argonáuticas* muestran la descomposición de los viejos mitos y héroes en una sociedad literaria como la alejandrina, que no guarda un sentido de lo heroico y prefiere las batallas de amor al encuentro con las lanzas. La novela tiene bastante que ver con esta épica en decadencia, a la que queda todavía algún lastre por soltar. Pero la pérdida del sentimiento heroico en la novela, o, mejor dicho, el carácter problemático de sus héroes, es el resultado de un largo proceso histórico, que Lukács ha detectado bien de modo teórico general, pero con muy clara ejemplificación en el mundo griego. Hagamos un breve resumen del proceso.

PÉRDIDA DEL SENTIDO HEROICO

La degradación del mundo en la novela corresponde a la desaparición del sentido heroico de la vida. Un devenir caótico atormenta en un ilimitado y tenebroso escenario a varios personajes desprovistos de carácter propio y de capacidad anímica para oponerse con firmeza a esa sucesión de eventos irracionales e indomables. La vida se ha convertido en pura peripecia. El héroe de la novela es el náufrago de este tormentoso destino lleno de avatares envolventes y de sorpresas. Su única heroicidad es, a fin de cuentas, su carácter paciente, sin culpa y sin audacia, en un mundo que no comprende, donde obran dioses misteriosos, sin otros valores trascendentales que los

del hombre solo. Ante la inmersión en este mundo extremado de la aventura en su forma azarosa, nos sobrecoje un cierto vértigo. Perdido en el laberinto infinito, extrañado y doliente, el héroe paciente de la novela es arrastrado con repetida violencia a través de una serie de aventuras. Como en ese turbulento mundo de los gnósticos, que un gran dragón tenebroso rodea mordiéndose la cola, y en que el alma anda perdida, errante en su caída a través de las concéntricas esferas, buscando la salvación, así la pareja de enamorados se busca a través de raptos, engaños y sorpresas.

Esta crisis del héroe, y del sentido heroico de la vida, es uno de los rasgos que separan la novela de la épica. Para Perry esto se debe a la diversa amplitud de la sociedad que produce uno y otro género: «Es sólo en un mundo relativamente pequeño donde el hombre individual puede ser pensado como poéticamente grande y heroico, y su experiencia o destino sentido como simbólico de aquella humanidad en general, como lo mejor y más típico. El héroe, épico o trágico, debe significar, para el instinto de su auditorio popular, algo que es sentido con más valor que su propia oscuridad particular. Debe representar valores ideales que nadie pone en duda y que todo el mundo siente ser nobles. Esto es posible y natural en una sociedad relativamente cerrada, donde los principales conceptos y valores de vida están tipificados por las costumbres, tradición, fe y experiencia uniforme, pero este estado de cosas dejó de existir en el tiempo de Sófocles, y después en el viejo mundo griego ni un héroe épico ni trágico, en el sentido original de estas palabras, era posible. Ni es posible hoy [...] Cuanto más amplio el mundo, más pequeño el hombre. Situado ante la inmensidad de las cosas y su propio desamparo, el espíritu del hombre helenístico se volvió pasivo en una manera en que no lo fuera antes nunca, y se consideró a sí mismo instintivamente como el juguete de la Fortuna. Todo esto es evidente desde el principio al fin en la novela griega».[4]

Esta razón sociológica tan general puede acordarse bien con otras que se han señalado. En todo caso, puede acordarse muy bien con el proceso espiritual de la sociedad griega tal como se expresa en sus géneros literarios.

En la novela concluye un proceso que había empezado mucho tiempo antes; el desmoronamiento de la figura heroica. El héroe había sido la clave de las dos grandes creaciones de interés general para el pueblo griego, la epopeya y el drama.

PROCESO DE LOS GÉNEROS LITERARIOS

La poesía épica expresaba la totalidad de la vida con un sentido inmanente de la acción humana. El héroe y los dioses se comprendían. Héroes y dioses tenían los mismos sentimientos. «De una misma madre la raza única de los dioses y de los héroes respira», como dijo Píndaro.

Por otra parte, la acción heroica encarnaba el sentido de la vida y el héroe se definía por su obrar. El héroe representaba la totalidad de valores de su época, dentro de la diversidad de caracteres épicos.

Pero ya la lírica quebró la figura monolítica del carácter épico. Las quejas de los atormentados poetas líricos nos hablan de una época más llena de dudas en cuanto a la finalidad del obrar humano y la relación de ésta con el plan divino. El descubrimiento de la subjetividad personal, del individualismo, de la posible oposición entre el hombre y su destino, abre una brecha insalvable en el mundo de la lírica. La épica no puede ya ser expresión de ese mundo inquieto, tumultuoso y angustiado.

El héroe, como máximo portador del sentido humano, y el destino indomable para el hombre, incomprensible incluso para su limitado entendimiento, descubierto penosamente por los líricos, se enfrentaron en la gran creación de la democracia ateniense: la tragedia. El conflicto insuperable entre el hombre y el mundo tuvo aquí su expresión suprema.

La creencia en unos valores trascendentales daba un sentido a la acción heroica, aunque muchas veces ya no pudiera el héroe comprender este sentido. La acción humana y la divina no actuaban ya en una armonía ni en una dirección común. Los dioses, engrandecidos y alejados, eran ya casi incomprensibles en su terrible omnipotencia.

La acción heroica poseía, sin embargo, un valor más elevado que la vida. Y el héroe combatía hasta el fracaso, hasta su muerte, conservando su grandeza.

La inocencia magnífica de su carácter se revelaba a través del dolor, patrimonio del linaje humano. Edipo, ciego, antes rey feliz y sabio, ahora ya revelado parricida e incestuoso, había dejado de comprender el destino de la acción movida por los dioses; pero, a pesar de su destino, había mostrado en todo momento la grandeza humana del héroe.

Más allá de la muerte del héroe se conservaba la grandeza de su gesto vital. Frente al duro destino, u otra trampa a que no podía escapar, la dig-

nidad del héroe sofócleo quedaba inquebrantable. Los valores de la acción humana trascendían la muerte personal del protagonista. El espectador de la tragedia admiraba la grandeza humana en el dolor. «Grandes y nuevas muertes, muchos dolores recién forjados, y nada hay en ello que no sea Zeus», dicen los versos que concluyen las *Traquinias* del piadoso Sófocles. En su incomprensión para la mente humana se reconocía la ilimitada grandeza de los dioses.

Pero el atormentado y escéptico Eurípides arruina esta situación. La fe en el mito y en el carácter, heroico, y en la trascendencia de la acción humana era la base de la tragedia; Eurípides dudó y criticó todo lo que era algo más que humano en la acción trágica. Con él murió la tragedia. ¿Dónde queda el héroe en obras como su *Orestes* y su *Ifigenia en Áulide*? Los protagonistas no creen ya en su acción. Dudan no sólo de las órdenes divinas —como es frecuente en Eurípides—, sino que tienen una total inseguridad en sus decisiones. El resultado de su acción es un azar. Nada menos heroico que el carácter de Orestes. No creen en valores más altos que la vida; es la negación del sentido heroico de la acción. Aristóteles, al criticar la inestabilidad psicológica de los personajes de la *Ifigenia en Áulide*, comprendía lo que de terrible había en esa descomposición realista del carácter del héroe. En las *Bacantes* sonaba el último grito trágico de la Grecia clásica. El héroe, como Penteo, murió despedazado por la angustia y la duda. La muerte del héroe fue el fin de la tragedia.

Después hubo algún intento vano de resucitar el género épico, como el realizado por Apolonio. En vano, porque el tiempo de la épica había pasado. Su obra, que quiere frecuentemente parangonarse con la *Odisea*, carece de la fe en lo heroico que caracteriza a la epopeya. Ninguno de sus personajes tiene aquella serenidad y seguridad de destino que daban vida a los personajes épicos. Jasón es una figura llorosa, borrosa, llena de dudas. El tiempo de los héroes había pasado. La pasión mejor descrita en el libro III es la del amor. A pesar de la intención de su autor, las *Argonáuticas* se hallan más cerca de la novela que del mundo épico.

En las *Etiópicas*, de Heliodoro, aparece repetidamente la comparación de la vida humana con el drama teatral. El símil domina la obra, reapareciendo brevemente, como un *ritornello*. El vivir humano es trágico, si no en la grandeza de los caracteres, sí al menos en lo imprevisible de sus situacio-

nes. Esta metáfora, hoy tópico, del gran teatro del mundo o de la vida, es sintomática del *pathos* de la novela. Subraya bien la sensación de impotencia del hombre para regir su destino. Su vida está trazada, le es dada hecha, ingobernable e imprevisible. Como el personaje de la tragedia, se halla indefenso ante lo que sucede, y el éxito, encubierto el sentido de los sucesos por la ironía trágica, no depende de él. La tragedia, antes alejada por el coturno teatral, por la vigilancia del coro y por su pertenecer propiamente al mundo heroico, el de las grandes figuras y caracteres, se insinúa ahora en la vida de todo el mundo. La tragedia es, para la gente, la inseguridad. Todo puede ocurrir. El hombre en su situación es un náufrago de ese borrascoso acontecer. La tragedia se entiende ahora como la extensa peripecia de la vida. Esa vida, antes fijada por unos vínculos sociales y políticos, hoy más libre y más a la deriva. El hombre vulgar puede ya ser un personaje de tragedia. Como éste, no conoce bien lo que va a suceder; implicado en la trama, carece de visión crítica para juzgarla, y de fuerza para gobernarla. Como actor se limita a ejecutar un papel, que le es dado hecho. Si la vida es una participación de un drama, la libertad humana tiene un limitado papel. Para nuestros autores barrocos un dios teatral había forjado la pieza donde el hombre actuaba de príncipe o de comparsa. Aquí no se resalta el autor del drama, sino la triste condición de los actores y la impresión humana ante lo súbito de las escenas. Esto es algo más propio de la tragedia de situaciones extremas bruscas y poco motivadas, como lo son las del *Ión* o la *Helena* y la *Ifigenia entre los tauros*, de Eurípides, que las de la tragedia sofóclea. Lo trágico de la vida lo dan las extremas situaciones, no la angustia interior de los personajes.

La agónica esencialidad del drama se ha disuelto. Tyche, la diosa del azar, domina el mundo, según el sentir de la época, y todos somos actores a su merced.

El héroe novelesco, como ha señalado Lukács, se halla perpetuamente «en busca». Pero esta búsqueda, que en definitiva puede ser —en la novela moderna— la de la propia personalidad, está falseada en la novela antigua. Sus personajes no tienen la audacia de Edipo, que acaba encontrándose en el dolor. Son tremendamente triviales, y corren perdidos buscando sólo... la felicidad. «Héroes problemáticos de un mundo contingente —realidades que se condicionan mutuamente—» (Lukács), no tienen ni siquiera un

mundo interior. Los personajes de la novela griega son trasuntos idealizados, borrosas marionetas, en comparación con los héroes épicos de la novela moderna. Cualquiera es personaje de novela, y el protagonista de la novela es sólo un cualquiera; con tal de que sea enamorado, guapo y joven.

LOS BELLOS PROTAGONISTAS

Hay sólo tres condiciones básicas para ser héroe o heroína de novela griega: juventud, excepcional belleza y fidelidad tenaz al amor. Los protagonistas son casi siempre adolescentes, ingenuos y sin gran personalidad. Su hermosura es definitiva y asombrosa. Las heroínas son comparadas con las diosas Ártemis y Afrodita, e incluso son adoradas por el gentío que confunde su presencia con una epifanía divina. Al joven se le compara con los más bellos héroes, como con Aquiles o con Nireo, el más hermoso de los que fueron a Troya, o con Hipólito, el hermoso cazador, o con Alcibíades, en la novela de Caritón. En Jenofonte se dice de Habrócomes, más concisamente, que su belleza supera a las obras de arte, esculturas o pinturas.

El tipo de belleza no está muy definido. En la lírica renacentista, por ejemplo, la cabellera rubia y los ojos negros de Laura, la amada de Petrarca, se convirtieron en los rasgos típicos de todas las amadas de los poetas de la época; aquí no hay datos tan marcados. Los héroes y heroínas son, eso sí, rubios como los nobles de la épica, como Aquiles, Menelao, Paris, y demás aristócratas de aire nórdico, o como las diosas jóvenes: Atenea y Ártemis, con su tipo de walkirias, o la rubia Afrodita del arte helenístico. A esto se añade generalmente el brillo en la mirada. Pero una descripción detallada de la heroína la hay en Aquiles Tacio (I, 43 ss), que anticipa tantas veces un regusto medieval.[5]

La hermosura es un don ambiguo de la divinidad: revela la predilección de los dioses, pero a la vez es causa de constantes peligros, intrigas y pasiones, con su seducción tentadora. La contemplación de esta belleza provoca enamoramiento súbito, de flechazo. A veces produce fulminantes desmayos, como el del sátrapa Mitrídates al ver a Calírroe. Su fama convoca muchedumbres a su paso. Porque la belleza es, más universalmente que la gloria, la cultura o la bondad, un ideal popular. En parte la novela refle-

ja también la primitiva creencia: el rostro es el espejo del alma, como sucedía en la épica. Allí, la fealdad del Tersites homérico evidenciaba la malignidad de su espíritu demagógico y revolucionario. Y, por descontado, eran hermosos los nobles.

En cuanto a la fidelidad al amor en la persona del amado o de la amada, es la convención más señalada de estos caracteres. Su única heroicidad consiste en anteponer esa fidelidad a su propia vida. Prefieren el suicidio, del que se habla repetidamente, a la traición. El énfasis puede variar de unos novelistas a otros. En Caritón importa sólo la fidelidad femenina, y ésta es, básicamente, sentimental y no física. Su heroína Calírroe se sacrifica a una nueva boda por salvar a su hijo, concebido del amado y con glorioso futuro. (Como, por ejemplo, está dispuesto a hacerlo Andrómaca en la tragedia de Racine.) En Jenofonte no hay diferencias entre fidelidad exigida al hombre y a la mujer. En Heliodoro tampoco, y se perciben tonos de nueva religiosidad, exagerando el valor de la castidad prematrimonial. Aquiles Tacio y Longo conceden al protagonista masculino libertad para alguna experiencia amorosa, que desde luego no le permitirían a la amada.

Los héroes de novela están dispuestos a la muerte por lealtad al amor, como los cristianos por lealtad a su religión. La defensa del matrimonio como algo sagrado, fundamental en la vida, anticipa la concepción cristiana. El tono en que esta sublimación popular de tal efecto y costumbre se expresa, procede de la tradición literaria griega. «Si, en las sociedades voluptuosas de Oriente, los placeres amorosos podían pasar por lo mejor de la vida, los pensadores griegos habían descubierto que el amor, en su forma más alta, era el principio mismo de la vida espiritual —en la medida en que renunciaba voluntariamente a su satisfacción inmediata— y se refería al alma más que a su envoltura carnal. Por más que la materia novelesca sea de origen popular, el espíritu que anima a sus héroes se emparenta con el platonismo más puro».[6] De esto hemos hablado ya.

En su excelente introducción a la novela griega P. Grimal ha subrayado bien esa «desintegración» del héroe de la novela respecto a la sociedad de su época. «En los viajes se expresa esa extrañeza del protagonista, en el exilio de un barco o un país lejano, entre gentes nuevas y de condición social muy variable. Cuando topa con el poder temporal se encuentra con un temible aparato administrativo —procesos, condenas injustas y torturas—,

y los amantes son prisioneros ocasionales de un sistema administrativo al que tienen conciencia de no pertenecer y al que rehúsan adherirse».[7]

El héroe romántico está solo para sufrir los embates de la fortuna con su crueldad gratuita. Libre de un destino mítico, libre de la tradición y de la política, surca como un vilano perdido la anchurosa geografía. La libertad del héroe —sin ataduras políticas ni tradicionales— refleja la liberación formal del género, que expresa una función análoga a la de la novela moderna: liberación de marcos y tradiciones. La tradición encadena y determina al héroe trágico; frente a la tradición del mito el héroe de la novela es libre. Pero falto de esa fe en un progreso o en su destino, da la sensación de ir a la deriva, por un mundo hostil.

Ese conformismo refleja la mentalidad, ensoñadora, escapista, del público de estas obras. La época no tenía grandes esperanzas políticas ni ideológicas. Perturbaciones sociales no refleja la novela: lo que importa es sólo el carácter bueno o malo de los personajes, y la acción de la fortuna. Si la época barroca o el siglo XVIII y el XIX preludiaban grandes revoluciones, y sus novelas expresaban ese afán de novedades e ilusiones, los siglos I y II del Imperio romano no tenían otra ilusión respetable que la del pacifismo, sin revueltas ni ataques de los bárbaros, y la liberación eterna en la otra vida para algunos creyentes.

En este sentido veo una diferencia entre el protagonista de las novelas griegas y el héroe de las novelas de caballerías. El caballero andante cabalga por el ancho mundo con una confianza vital, armado para el combate con los monstruos y los encantadores, para probar a su dama su valor. Su aventura tiene el coraje matinal de las epopeyas, el aire juvenil de los bosques y las frescas fuentes nórdicas. La novela antigua, en cambio, nace en un mundo cansado, y su héroe presiente el profundo fracaso del hombre. Quisiera refugiarse en su mundo privado; es el azar quien le fuerza a la aventura. Le acosan los piratas y los funcionarios y le amenaza en sus peripecias la esclavitud. Le sobrecoge la inconsciencia de los naufragios y los combates. Todo esto refleja una situación histórica. Cuando aplicamos calificativos como los de «realistas» o «idealistas» a una de nuestras novelas, usamos un vocabulario en exceso simple y pobre. El afán de idealismo de la novela encubre muchas cosas, de las que el autor prefiere no hablar.

6
DEGRADACIÓN DE LOS MITOS ÉPICOS

UNAS «NOVELAS HISTÓRICAS» CON TEMA TROYANO

El regusto por la superchería histórica y el alejamiento de los mitos heroicos está bien representado por unos relatos sobre la guerra de Troya, que pretenden enmendar la plana al patriarca Homero. En estas obras en prosa, con forma de novelas históricas, encontramos algunos rasgos de los señalados: el abandono de los dioses, que desaparecen de la escena guerrera, y la importancia de motivos amorosos, olvidados por la épica antigua. Los relatos de Dares el Frigio: *Historia sobre la destrucción de Troya*, y de Dictis el Cretense en su *Diario de la guerra troyana* forman este curioso intento; junto con el diálogo *Heroico*, de Filóstrato. Conocemos los dos primeros por resúmenes traducidos del griego al latín, aunque en un latín muy tardío e incorrecto, sobre todo el primero, y con un estilo muy pedestre. Por un papiro de Tebtunis (publicado en 1907), que se puede fechar exactamente por lo escrito al reverso en el año 206 de nuestra era, conocemos algunas líneas del original griego de Dictis, que es al menos, por tanto, del siglo II; y el original de Dares pertenece, seguramente, a esta misma época. El *Heroico* de Filóstrato es de comienzos del siglo III, hacia el 215. Estas fechas, que nos llevan a la época de la Segunda Sofística, distan cronológicamente casi por igual de la épica homérica que de la poesía épica medieval y espiritualmente están ya más cerca de ésta. Su prosa muestra un mundo muy semejante al de las novelas amorosas; aunque no está ausente de estas versiones una intención política; en la de Dares, desprestigiar al héroe fundador de Roma, Eneas, haciéndolo figurar como traidor a los troyanos.[1] Y Filóstrato quiso halagar al emperador Caracalla, émulo de Aquiles, al glorificar a éste.[2] «Con la *Ephemeris belli Troiani* de Dictis (siglo IV) y la de

De excidio Troiae historia de Dares (siglo VI)[3] llegamos a la última forma que toman en la tardía Antigüedad las epopeyas homéricas y las epopeyas "cíclicas" que son su prolongación. Dares y Dictis introducen una novedad: convierten la epopeya en novela en prosa. Así pues, podemos observar aquí la misma evolución que conduciría de las heroicas epopeyas francesas y de los poemas medievales a las novelas de caballerías en prosa de la tardía Edad Media. Las novelas troyanas de Dares y Dictis son, como sabemos hoy, refundición de novelas griegas, y para comprenderlas hay que partir siempre del espíritu de este género literario. Una de sus principales características —quizá también de la novela en general— es la pretensión de ser reales y verídicas (Macrobio, *Saturnales*, IV, 6, 13, menciona la *Adtestatio rei visae* como uno de los medios adecuados para producir el *pathos*), y de provenir de los informes de un testigo ocular. Este recurso aparece ya en el relato que hace Eneas de la destrucción de Troya (*quaeque ipse... vidi*), y después llegará a tener gran importancia».[4]

Estas líneas de E. R. Curtius subrayan el papel de estas «novelas», que junto con la *Aquileida* de Estacio (siglo I d. C.), alcanzaron enorme influencia sobre la épica y la novela medieval (que no conoció a Homero más que por resúmenes latinos), y mantuvieron su gran popularidad sobre todo como fundamentación del célebre *Roman de Troie* (siglo XII).[5]

Ya hemos dicho que hay que rebajar mucho la fecha de su composición en griego, aunque pueden aceptarse las fechas del siglo IV y del VI para sus traducciones latinas. En cuanto a su pretensión creo que no es tanto la veracidad, como la verosimilitud, lo que preocupa a sus modestos autores. Tanto uno como otro libro pretenden ser obra de testigos oculares de la guerra, que escribieron sus impresiones en aquel momento, cuyos manuscritos al cabo de doce siglos de ocultamiento han salido a la luz. En el caso de Dares, el prólogo dice que Cornelio Nepote (contemporáneo de César) encontró el libro en Atenas y lo tradujo al latín, después de tantos siglos de oscuridad. Dares era un frigio, aliado de los troyanos; acaso el mencionado por Homero (*Il.*, V, 9), que pinta la guerra de Troya, desde su perspectiva cotidiana de ciudadano sitiado, dando detalles precisos de héroes y combates, a veces con una asombrosa ingenuidad: según las actas troyanas escritas por Dares, en Troya murieron 886.000 griegos, dato que no deja de sorprender en un libro con tantas pretensiones de verosimilitud.[6]

DICTIS, EL CRETENSE

El traductor latino de Dictis Cretense[7] (Dictis es una alusión al monte Dicte de aquella isla), Lucio Septimio, la envía con una dedicatoria a Quinto Aradio Rufino, que es una persona histórica. (En el siglo IV hubo dos personajes políticos con ese nombre. Un Q. Aradio Rufino fue prefecto de Roma unos años antes de reinar Constantino —323-337 d.C.—, y otro, Aradio Rufino, ocupó un alto cargo militar en el Este durante su mandato imperial; el título de «consularis» en el sentido de gobernador de provincia, aplicado en el prefacio a Rutilius Rufus no se usó hasta Constantino.) Dice haber hecho una traducción libre del griego, como estudiante apasionado por la verdadera historia, de los diez libros, que un tal Praxis (o Eupráxides según el prefacio) encontró en una tumba en la época del emperador Nerón. Un contemporáneo de la guerra troyana, Dictis, soldado de Idomeneo, la habría puesto por escrito en alfabeto fenicio, aunque en lengua griega; y el descubridor griego del siglo I no hizo más que trasliterarlo. Un papiro hallado en Tebtunis ha mostrado la veracidad de L. Septimio respecto a la existencia de un original en griego:[8] su traducción del breve párrafo (*Dict.* IV, 9) mejora el estilo del texto griego y lo amplía. Podemos creer también su afirmación de que, mientras los cinco primeros libros corresponden a los cinco respectivos del griego, su libro sexto resume los cinco últimos de aquél, que trataba del regreso de los héroes de Troya.

El texto griego es una habilidosa superchería de algún retórico, que no pierde ocasión de mostrar sus conocimientos mitológicos con largas genealogías, y correcciones a Homero (aquí, por ejemplo, Agamenón y Menelao son hijos de Plístenes —como en Hesíodo— y Tetis es hija de Quirón, etc.). Tiene interés en resaltar, para exagerar su falsificación, que sus noticias son de primera mano, ya que Dictis asistió como soldado a unos sucesos, otros los recogió de testigos presenciales, personajes del bando troyano, o de Neoptólemo, el hijo de Aquiles (*cf.* I, 13; V, 17; VI 10). El título mismo, *Ephemeris belli Troiani* muestra la influencia de la historiografía helenística. *Ephemeris*, en el sentido de «diario» o «reportaje» es, sin duda, el título griego. Plutarco usa la palabra *Ephemerides* para traducir los *Commentarii* de César.

La influencia de la historiografía es notable en su prosa rápida. A veces introduce discursos, como Tucídides o los historiadores latinos (el traduc-

tor latino muestra influencias de Plauto, Terencio, Livio, César, C. Nepote, Virgilio y especialmente Salustio, de quien se han encontrado ecos en no menos de 350 pasajes). De estos discursos los más notables son los de Ulises y Eneas en el libro II, y el de Anténor en el V, con rasgos retóricos marcados. La confusión de épica e historia en su tratamiento formal es muy propia del siglo I d.C. (La otra cara de la misma confusión son las composiciones épicas de tema histórico: la *Farsalia*, de Lucano, y las *Púnicas*, de Silio Itálico, ambos poetas de la corte neroniana.)

Voy a señalar algunos puntos en los que se percibe mejor el distanciamiento de la épica homérica: los dioses, como ya señalamos, no intervienen en la acción. Sólo en el canto II, en el sacrificio de Ifigenia, se acepta la intervención de Ártemis, consagrada por la tragedia de Eurípides, pero es la única excepción. Hay templos, plegarias a los dioses y funestos presagios, pero las figuras divinas no aparecen; como en las narraciones históricas y en las novelas. El relato de los viajes de Ulises (en VI, 5 y 6) es una muestra de la desmitificación; las magas Circe y Calipso son dos reinas con filtros amorosos, y el mismo Polifemo es otro rey, que se enfada con Ulises porque éste quiere raptar a su hija. Hay algún detalle nuevo: a la princesa Nausica se la casa, políticamente, con Telémaco. El relato de la «Telegonía», sobre el que volveré más adelante, concluye la obra. El detalle, sin embargo, más chocante de esta prosificación es la explicación del banquete divino de los esponsales de Tetis y Peleo, tan en boga en la poesía helenística (base de famosos epitalamios, como el de Propercio). La tradición de que fue un «banquete de dioses» se debe a las expresiones admirativas y exageradas de los invitados a ese espléndido banquete, que compararon a los asistentes con las divinidades en un momento de euforia (VI, 7).

Las influencias historiográficas son notables en el interés por los aspectos políticos de la contienda. En Troya el pueblo y el senado están en contra de las locuras de Paris, y la familia real de Píramo tiene que enfrentarse a esa oposición del partido pacifista. Entre los griegos, los Átridas y Ulises son también muy dados a las intrigas y recurren a los asesinatos políticos, como el de Palamedes y el de Áyax, cuando lo creen necesario. En los combates se atiende más a la estrategia de las tropas que a la descripción de luchas singulares, aunque sigue la conmemoración de los caudillos caídos.

Cuando se trata de la muerte de algún personaje especialmente malvado se describen algunos detalles de su muerte, como en el caso de Paris y Deífobo, causantes de la guerra, y de la muerte de Aquiles en una emboscada. Así Paris muere en un duelo con arco ante Filoctetes, que le clava una flecha en la mano izquierda, otra en el ojo derecho, con otra le traspasa ambos pies y la última le remata (IV, 19). Añadamos un detalle romántico: la primera esposa de Paris, Enone, al ver su cadáver, muere de la impresión, y cubre a ambos la misma tumba (IV, 26). A Deífobo, que había heredado a Helena de su hermano, lo mata Menelao torturándolo, cortándolo en trozos, arrancándole la nariz, las orejas, los brazos, etc. (V, 12). A los tres hijos de Paris y Helena les cae encima el techo de su casa (V, 5).

En la venganza de Orestes el pueblo de Micenas remite políticamente el asunto al Areópago de Atenas, que lo absuelve. Su hermanastra Erígone, hija de Egisto y Clitemnestra, se ahorca por despecho, al enterarse de la absolución.

Hay una parcialidad notable del autor, no sólo a favor de los griegos, sino a favor de ciertos héroes. Por ejemplo, Aquiles es el héroe perfecto, razonable y valiente, que sufre las injusticias de Agamenón por el bien del ejército, y en la embajada accede a la reconciliación (II, 52). Se opone a la muerte de la amazona Pentesilea (IV, 3), dirige un razonado discurso político a Píramo (III, 23-25); aunque se enamora de Polixena, no pierde su actitud moral, y es muerto vilmente por el traidor Paris, cuando ha acudido al templo para tratar de su boda (IV, 11). Es un héroe perfecto, por su juventud, nobleza y valentía, digno de un poema de caballerías.

El rey Píramo, viejo patético y voluble consentidor de las locuras del malvado Paris, está visto con un valor ambiguo; lo mismo que Agamenón y Menelao.

En conjunto la obra es muy poco cortés con estos reyes que causan la guerra por caprichos personales o familiares, sin atender a los deseos del pueblo o del senado. Palamedes, el sabio consejero, y Áyax, de un carácter excelente, son muertos en secreto por orden de los jefes griegos. Filoctetes, campeón en el tiro del arco, es pospuesto injustamente al astuto Ulises. La destrucción de Troya es una franca traición. Ya se ha firmado la paz, a instancias de los troyanos Anténor y Eneas —tras larga discusión sobre la indemnización económica—, y los confiados ciudadanos han introducido el

gigantesco caballo de madera y han demolido sus murallas, cuando por la noche vuelven los griegos y comienza la matanza de los habitantes de Troya, con una notoria crueldad. También Neoptólemo, el hijo de Aquiles, desaparece como posible víctima de un crimen político, tramado por Menelao y Orestes (VI, 13).

La mitad del libro II (desde el cap. 28) y todo el III abarcan el período de la *Ilíada* y dos capítulos del libro VI toda la *Odisea* de Homero. Para evitar la larga e inverosímil duración de la guerra, el autor hace que los griegos zarpen en el noveno año después del rapto de Helena, tras ocho de preparativos (II, 9).

Hay algunos episodios románticos, como el amor de Aquiles por Polixena y la muerte de Enone. La falsificación por Ulises de la carta de Aquiles que pide la presencia de Ifigenia para casarse con ella evoca algunas escenas de novela donde las cartas tienen gran valor (por ejemplo, en la de Cantón); y los sueños con presagios aparecen también aquí. Así, por ejemplo, en la «Telegonía», que concluye la obra, Ulises está angustiado por una pesadilla, que los intérpretes de sueños han explicado como su funesta muerte a manos de su hijo. Telémaco, pesaroso, se expatria.

Telégono, hijo de Circe y de Ulises, ha salido de la lejana Ayaya en busca de su padre. Cuando los centinelas del palacio le niegan el paso, el joven, irritado, los ataca. Ulises sale a su encuentro y recibe un golpe mortal. Al morir, piensa que por lo menos tiene la ventura de no hacerlo entre los brazos asesinos de su amado hijo Telémaco, y le pregunta al joven su ascendencia. Ambos se reconocen en esta trágica escena. (El relato, de muy antiguo origen e innegable regusto edípico, tiene un paralelo germánico en la llamada *Canción de Hildebrand.*)

Como muestra de los nuevos acentos de esta obra, podemos traducir la muerte de Pentesilea, reina de las amazonas, y la llegada de Memnón (IV, 3 y 4); el primero es un tema en boga, y el otro es una muestra de los nuevos pueblos, los indios y los etíopes, que atraían el interés de los griegos y aparecen también en algunas novelas.

«Aquiles, a través de los batallones de jinetes llegó hasta Pentesilea y la asaetó con su lanza. Sin reparos de que fuera mujer, la agarra de la cabellera con la mano y la derriba del caballo, gravemente herida. Al darse cuenta sus tropas, sin ninguna confianza en sus armas ya, se entregaron de lleno

a la fuga. Como cerraron las puertas de la ciudad, los nuestros, que los perseguían, remataron a los que la fuga había salvado del combate, aunque se abstenían de poner sus manos sobre las mujeres a causa de su sexo. Regresaban luego éste y aquél, vencedores, tras matar a los que persiguieron, y contemplaban a Pentesilea ya moribunda y admiraban su audacia. De tal modo, en breve tiempo se congregaron todos en aquel lugar, y discutían la decisión de si, por haber osado transgredir la condición de su naturaleza y su sexo, debía ser arrojada al río para pagar su culpa con lo que le quedaba de vida o si debían dejarla en el campo para ser devorada por los perros. Aunque Aquiles deseaba darle sepultura al morir, fue retenido a duras penas por Diomedes. Pues éste había interrogado uno por uno a los presentes sobre qué debía hacerse con ella, y, con el consentimiento de todos, la arrastra por los pies y la arroja de cabeza al río Escamandro, castigo en verdad de extrema desesperanza y de locura. Así la reina de las amazonas, después de haber llevado a la destrucción a las tropas con las que vino en socorro de Píramo, ofreció al fin en su propia persona un espectáculo digno de sus hábitos.

»Al día siguiente llegó Memnón, hijo de Titono y de [la] Aurora, con sus tropas incontables de indios y de etíopes, de gran fama, que, de golpe, con sus numerosísimos guerreros de diversas razas había superado la esperanza y las ansias de Píramo. Pues todos los terrenos en torno a Troya, y aún más allá, en cuanto podía verse, refulgían repletos de guerreros y caballos con el esplendor de sus insignias y estandartes, y a todos estos a través de los desfiladeros de la cordillera del Cáucaso los había llevado hasta Troya [...]».

Para el lector de Homero estas adiciones están llenas de novedades: desde el estilo de combatir (¡a caballo!) hasta las preocupaciones políticas y morales (acerca del papel del género femenino) son extrañas al mundo de la épica antigua.

DARES, EL FRIGIO

Es muy notable la diferencia de estilo y sobre todo de propiedad lingüística entre los traductores latinos de Dictis y Dares. Este último, ya en el siglo VI, reclama una traducción literal (frente a la versión más libre de Dictis, que

en su estilo imita a veces a autores clásicos, especialmente a Salustio y Livio), y usa un latín pedestre y un tanto bárbaro, en su breve epítome (el texto griego debió de escribirse en el siglo II porque, según Suidas, lo citaba Ptolomeo Quennos en esa centuria).

Dares empieza con la expedición de los Argonautas, ofendidos por Laomedón, a su paso por la Tróade, y la venganza de Heracles y otros griegos en la primera destrucción de Troya, y el rapto de Hesíone, hermana de Píramo, en vano reclamada en las embajadas de Anténor a Grecia.[9] Los precedentes de la guerra ocupan 10 de los 43 parágrafos de la obrita. Luego describe la guerra con preocupación por ciertos detalles. Llenar la duración de la guerra con sus diez años le resulta muy difícil; así que dos años pasan los griegos discutiendo si el jefe debe ser Agamenón o Palamedes, y luego hay otra tregua de tres años para que los troyanos reparen sus muros. El resto se pasa en batallas y treguas de uno o varios meses para funerales y recogida de los muertos. Algunos puntos son curiosos; se describe físicamente a los 28 personajes más notables (en 12 y 13), y así nos enteramos de que lo mejor de Helena eran sus piernas y de que tenía una marca de belleza entre las cejas, entre otros detalles; generalmente se añade alguna cualidad moral a los héroes: son amables y elocuentes o tienen un buen tono de voz. Los dioses no aparecen en escena, aunque los héroes, como en las novelas, encuentran a las heroínas en los templos, así Paris a Helena en el templo de Diana, y Aquiles a Polixena en otro santuario. Por el amor —de flechazo— hacia la joven hija de Píramo, el belicoso Pélida deja los combates, y luego es atraído a una mortífera emboscada, preparada por Hécuba (Patroclo muere al principio de la guerra). El juicio de Paris está reducido a un sueño del príncipe troyano. También la angustia de Andrómaca en su despedida de Héctor está motivada por otra pesadilla.

Los detalles anacrónicos son flagrantes: los héroes se reúnen en Atenas, y antes de la expedición envían a consultar al oráculo de Delfos, que ya les previene de que la guerra durará diez años. Algunas notas erróneas deben proceder del traductor latino; es difícil suponer que un escritor griego atribuyera al rey Pelias (el de la leyenda de los Argonautas) el reino del Peloponeso. La toma de Troya es debida a la traición de Eneas y sus conjurados, y se realiza en la puerta Escea, donde está representada una cabeza de caballo (alusión a la leyenda del famoso caballo de madera). Al final aparecen las

asombrosas cifras de muertos y de supervivientes de la guerra (I, 44): la guerra duró diez años, seis meses y nueve días; el número de griegos, que cayó según el Diario que Dares escribió fue de 886.000; el número de troyanos 676.000. Eneas zarpó con los 22 barcos que Alejandro (Paris) utilizó al ir a Grecia, tenía 3.400 seguidores, gente de edades diversas, Anténor unos 2.500; y Andrómaca y Heleno, 1.200.

La influencia de la historiografía antigua y contemporánea es patente en todo el relato; tan notable como la torpeza del autor para componer una narración de tonos épicos. El afán de verosimilitud y racionalidad le lleva a una burda pedantería. Las explicaciones de datos míticos, como el del juicio de Paris o el caballo de Troya, por un método alegórico en boga entre algunos historiadores helenísticos, son una muestra del escaso talento plástico de Dares.

El libro de Dictis se encontró en una tumba de Creta, escrito en caracteres fenicios, según su autor griego cuenta. Es la historia del libro descubierto misteriosamente, que ya hemos visto utilizada en Antonio Diógenes (y que gozó de cierta boga en época romántica; como, por ejemplo, en las novelas de misterio de Poe, *Manuscrito encontrado en una botella*, de J. Potocki, *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, o de T. Gautier, *Novela de una momia*). Incluso un editor como Andrónico de Rodas (siglo I) echó mano de una historia semejante para atraer la atención sobre su edición completa de las obras de Aristóteles, que, según él, habían permanecido escondidas en un sótano, durante dos o tres siglos.

Las obras de Dares y Dictis, como ha señalado Lavagnini, son el principio de la novela histórica mitológica, que sustituye a la épica en un nivel popular, más adaptada al gusto de la época para la cual la guerra de Troya era una historia vieja de más de un milenio.

Ambos libros pretenden ser más completos que Homero; contar los diez años de la guerra, y no sólo unos días; influidos en esta pretensión por las tendencias de la épica cíclica posthomérica. Carecen de aquella unidad que Aristóteles señala en la *Ilíada* y en la *Odisea* por un tema central, en oposición al ciclo épico, abundante en peripecias sin una estructura unitaria del conjunto. En ambas los momentos culminantes son la muerte de Aquiles y la toma de Troya. Pero Dictis concluye narrando las aventuras del hijo de Ulises y Circe, el Telégono de la tradición épica posthomérica.

Tal vez lo más notable en ambos es la introducción de temas románticos y eróticos, como la muerte del héroe Aquiles, asesinado en una emboscada a traición cuando va en secreto a reunirse con Polixena, la joven hija de Píramo; que luego será sacrificada sobre su tumba en un rito funerario, que ya conocía Eurípides. Pero el carácter patético de estos amores de Aquiles con la joven princesa, hija de su mayor enemigo, aumenta en la narración de Filóstrato, en la que Polixena se suicida ofreciéndose voluntariamente sobre su tumba por la pena que le produce la muerte del amado (como se suicidan Laodamía, la mujer de Protesilao, y la esposa de Capaneo, Evadne, en dos dramas de Eurípides, y Pantea, en Jenofonte, y la esposa de Cízico, en Apolonio de Rodas). Otro de los amores de Aquiles aquí recordado es el de Pentesilea, la reina de las amazonas. (En cambio, no sabemos si el célebre episodio amoroso de Troilo y Crésida, personajes que son ya destacados aquí, figuraba en alguna otra obra griega, o lo forjó Benoit de Saint Maure de propia invención en su *Roman de Troie* —siglo XII—, sobre la pauta patética de estos prototipos.)

ROMANTIZACIÓN DE TEMAS ÉPICOS

Filóstrato contaba en un curioso diálogo, el *Heroico*, algunos detalles antihoméricos de la guerra, que coinciden con los citados de Dares y Dictis; aunque se diferencian de ellos en no tratar de dar un relato total de la guerra, sino sólo de dar una versión de algunos momentos claves. En esta narración, un campesino, dueño de una viña en la ribera vecina a Troya, cuenta a un mercader fenicio los episodios más sugestivos, que conoce, a pesar de los mil y pico de años de distancia, por una fuente directa de información: el fantasma del héroe Protesilao, que se le aparece junto a su tumba en aquella ribera. Según el héroe Protesilao, el muy astuto Ulises, después de dar muerte al sabio y valiente Palamedes, acusándolo de traidor, convenció a Homero para que alterara su historia, atribuyéndole a él, a Ulises, los episodios más brillantes. Contaba Protesilao la muerte de Aquiles, como ya hemos descrito; y que, después de morir en la traidora celada, Aquiles sería esposo de Helena en la inmortalidad bienaventurada de la fabulosa isla de Leuca. (El proyecto de Filóstrato era contar una historia

enaltecedora del prestigio de los antiguos héroes, quizá en oposición a los santos cristianos, indirectamente; pero es muy curiosa la romantización con que enfoca el tema y los personajes.)

Los retoques a la versión homérica de la saga troyana tienen una larga tradición. Sin duda ya los *Cantos chipriotas* (*Cypria*), que continuaban relatando sucesos de la misma guerra no tratados por Homero, en su afán por completar la leyenda, no sólo formaban un ciclo más completo de episodios, sino que modificaban en algunos la perspectiva homérica. Pero fue mucho más el interés personal de algunos famosos poetas lo que influyó en nuevas versiones heterodoxas.

El poeta Estesícoro (siglo VII a.C.), en su lírica *Palinodia* —o «retractación» de otro poema anterior—, dijo que Helena no había llegado nunca a Troya, sino que fue a Egipto, donde el divino Proteo se la cambió a Paris por un doble fantasmal, un ídolo por el que aqueos y troyanos combatieron durante diez años; y Troya fue aniquilada por la sombra de Helena, que mientras tanto permanecía en Egipto, donde la encontró su esposo Menelao a su regreso. Eurípides había difundido esta versión en su *Helena*; y otras obras del trágico, como su *Protesilao*, en el que Laodamía se suicidaba arrojándose a la pira funeraria de su marido, y su *Palamedes*, ambas perdidas, alteraban la forma homérica de algunos héroes. Unos, como estos citados, ganaban en prestigio; otros, como Ulises, enfocados por el moralismo trágico, sufrían censuras.

Antes de la presentación en escena de los dramas de Eurípides, el sofista Gorgias de Leontinos, con su enorme influencia retórica, había dado dos ejemplos en su *Defensa de Helena* y su *Defensa de Palamedes*, dos «juguetes» retóricos, según él, de cómo estas figuras podían justificarse con un nuevo enfoque. Sin duda el tratamiento gorgiano ha influido en Dión de Prusa (siglo I d.C.), y en Filóstrato (siglos II y III d.C.). Por otra parte, Helánico, un logógrafo de finales del siglo V a.C., en su obra *Troiká* o *Leyendas troyanas* había recogido leyendas locales que modificaban la versión homérica. También la *Eneida*, de Virgilio, supone otra perspectiva.

Dión de Prusa (40-120), «el de la boca de oro» o Crisóstomo, según se le adjetiva desde algo después de su muerte, en su *Troikós* o *Discurso troyano*, que pronunció en Roma, sorprendió a su auditorio contando que la destrucción de Troya fue una falsificación histórica de los griegos. El discurso

era un *tour de force*, frente a la tradición, un juego de este personaje hábil de la Segunda Sofística.

Sobre la estela retórica de estos ensayos está el *Heroico*, de Filóstrato, y el *Antihomero*, de un tal Ptolomeo Quennos. El autor del *Heroico* es, probablemente, el mismo Filóstrato que escribió las *Vidas de los sofistas* y la *Vida de Apolonio de Tiana*, a principios del siglo III, para complacer a la emperatriz Julia Domna. Esta biografía del mago Apolonio, chamán del siglo I d.C., pretendía tal vez oponer esta figura a la del fundador del cristianismo, y evoca el mismo ambiente de milagros y superstición que el *Alejandro de Abunitico*, de Luciano, aunque desde el ángulo opuesto, el de la piadosa veneración del personaje que todavía en el siglo III era comparado a Cristo. El *Heroico* tiene, probablemente, el mismo piadoso interés: resaltar la actividad de algunos héroes paganos, en las cercanías de su tumba, donde recibían culto local, y oponer sus figuras a las de los santos cristianos. La influencia retórica es notable ya en la forma de diálogo, y en detalles; como en Gorgias, Palamedes recupera su honor, contra las maquinaciones del astuto Ulises. Pero el color romántico de las escenas, como las de la muerte de Laodamía y la de Polixena, es muy propio de la época. El fantasma de Protesilao se aparece en el cuidado jardín del campesino, para darnos la versión directa de lo narrado. Para su biografía del pitagórico Apolonio, decía Filóstrato haberse basado en las tablillas de recuerdos escritos por un tal Damis, habitante de Nínive y discípulo de aquél; para este relato sobre la lejana expedición a Troya ha recurrido a una forma literaria diferente, y a la versión de un fantasma, como más digna de crédito que la de los estupendos diarios abandonados en la tumba de algún combatiente. De cualquier modo la obra de Filóstrato es muy superior literariamente a la de Dictis y Dares; y su intención distinta.

Estos intentos en prosa muestran ya en su forma la enorme distancia que los separa de la auténtica épica. No sólo por su simbólica prosificación (recordemos que hay novelas medievales en verso), ni porque la gravedad ritual del hexámetro confiera, con su mecanismo tradicional de epítetos, símiles y fórmulas, una rigidez solemne y una arcaica belleza; sino ante todo porque carecen de la fe en ese mundo de dioses y héroes que simbolizan una esfera superior de humanidad.

La narración de estos falsos testigos oculares trivializa el espectáculo de la guerra, con sus observaciones de vocabulario banal, con sus pedantes da-

tos y sus dislates numéricos, y con la descripción física de los héroes, jóvenes y hermosos, cuando han de protagonizar alguna escena romántica, y con su tendencia a un burdo moralismo. Es notable observar en algunos de estos rasgos trazos característicos de la novela histórica, aunque de Walter Scott les separe el ingenio y la época.

LA ÉPICA TRADICIONAL Y LA NOVELA, EPOPEYA DEGRADADA

Esta señalada romantización de la épica se da también en la última gran versión de la antigua epopeya, en la continuación a la *Ilíada*, escrita en hexámetros por Quinto de Esmirna en el siglo IV; los *Posthomérica*, compuestos en catorce libros, aproximadamente unos 1.200 años después de la *Ilíada*.

En el libro I de esta obra se comienza significativamente con un episodio de gran popularidad de la época, por su dramatismo: la lucha de aqueos y amazonas, y la muerte de Pentesilea, reina de las amazonas, a manos de Aquiles, que se enamora de la belleza moribunda, a quien sus manos han dado muerte, en lugar de conducirla al altar. El tema de amor y muerte, con su fuerte patetismo, aparece reproducido con frecuencia en las esculturas y relieves de algunos sarcófagos del Bajo Imperio, que atestiguan su boga. El carácter un tanto gazmoño de Quinto, según señala su benemérito último editor, E. Vian,[10] le lleva a una estilización de la escena, que tiene en algún autor antiguo[11] otras notas macabras, como la violación del cadáver por Aquiles. La protagonista femenina de este canto, como la Medea, de Apolonio de Rodas, es la figura más interesante del mismo. Pentesilea es joven y bellísima, como las heroínas de las novelas; muchos aqueos al verla muerta la desean por esposa, con la misma admiración que producen aquéllas; a la paternidad de Ares, tradicional para esta belicosa amazona, se añade aquí la de Eros, dios de la belleza. A pesar de la intención de su autor, de sus arcaísmos métricos y formulismos homéricos en los epítetos y descripción de combates, los personajes de los *Posthomérica* tienen de héroes sólo la apariencia exterior, y se pierden entre el verbalismo nebuloso que domina esta obra tan amplia y de muy floja estructura.

Contra lo que se suele pensar, el estilo de estas obras, semejantes a las de la antigua poesía épica en su composición por episodios, muy sueltos,

es mucho más lineal que el homérico. Estudios recientes sobre la épica homérica, como los de W. Schadewaldt, K. Reinhardt y otros,[12] han mostrado cómo el poeta épico oral elabora sus escenas con gran atención al conjunto de la obra, con esa técnica narrativa de «preparación y retardación» de los sucesos que el oyente ya esperaba. Ese cuidado por la estructura unitaria, por las simetrías y la composición cerrada y en anillo, es muy notable en Homero, cuando se le compara con estos poetas épicos tardíos o con los novelistas. La épica tradicional operaba con una base común, y presuponía en los oyentes un conocimiento de la saga heroica que se volvía a relatar. El carácter ritual de sus epítetos repetidos y de sus héroes familiares ha desaparecido en estas narraciones que buscan la novedad en el patetismo. Esa libertad de su contenido se traduce en su apertura y su capacidad de añadidos episódicos; la extensión aquí como en las novelas puede ser desmesurada.

«Lo que le falta a la novela —ha dicho Hegel—[13] es el estado general, originalmente poético, del mundo, de donde procede la verdadera epopeya. La novela, en el sentido moderno de la palabra, supone una sociedad prosaicamente organizada, en medio de la que intenta devolver en lo posible a la poesía sus derechos perdidos, a la vez en la vivacidad de los sucesos, de los personajes y de su destino». Esta «moderna epopeya» pretende sustituir a la antigua, cuando los valores ingenuos de aquélla no representan ya un sentido de la vida para la nueva sociedad, individualista, atenta a los intereses particulares y privados de sus miembros, para los cuales la poesía no puede representar un ideal común. Este subjetivismo de la novela, y su referencia a un mundo degradado, ya señalada por Hegel, ha sido luego subrayado por Lukács en su influyente obra, y por Goldmann, entre otros. También Sartre y Lévi-Strauss han insistido sobre esa degradación de la novela en referencia a lo mítico. «La novela historializa el mito», ha explicado Sartre, y esto es bien cierto desde el punto de vista histórico: en el alba de la novela histórica hemos visto desaparecer los valores míticos suplantados por esa verosimilitud anacrónica y falsamente realista. C. Lévi-Strauss detecta en la estructura inferior de las novelas de folletón «un equivalente vago y caricaturesco de la estructura cerrada del mito».[14] La justicia folletinesca con sus recompensas a los buenos y sus castigos a los malos expresa una nostalgia popular, falsificadora, por una justicia cósmica.

El fracaso por alcanzar el umbral de la épica está dado por el desarrollo histórico, y en el héroe se transfiere una consciente imposibilidad de la época.

El héroe épico se sentía bien instalado en su mundo. Le acompañaban siempre los dioses, sus parientes, en los banquetes, los diálogos y las batallas; el mundo de valores aristocráticos respondía a los anhelos de su alma sencilla y grande y se perdía en el alegre coraje de su destino guerrero. En cambio, el personaje novelesco se encuentra en conflicto con un mundo que le domina y en el que es a la par héroe y víctima. En cierto modo esos poderes mágicos que se muestran en las novelas y epopeyas helenísticas traducen esa oscura incapacidad del héroe de novela. Esta moderna epopeya burguesa, que expresa «el conflicto de la poesía del corazón y de la prosa de las relaciones sociales», es siempre signo de un agónico combate entre los valores de la sociedad y los subjetivos del protagonista.

M. Robert[15] ha señalado la progresión de fracaso en la aventura en la novela moderna, desde *Don Quijote* hasta el protagonista de *El castillo*. Y, al mismo tiempo, comparando a Don Quijote con Ulises, en la primera parte de su obra, nota cómo éste se pierde en gestos por la disparidad del mundo real y de su mundo subjetivo. Cuando Don Quijote se muere de nostalgia, por no haber encontrado el mundo de sus ensueños caballerescos, su muerte pone una pausa en ese conflicto insoluble de los ideales de ese héroe subjetivo y un mundo hostil. El nihilismo kafkiano que imposibilita la aventura por la distancia infinita de los encuentros laberínticos, en los que el protagonista se debate como en una tela de araña, extrema este conflicto hasta el paroxismo. Sobre la pauta de un mito heroico, el héroe de estas novelas comprueba su imposibilidad. La degradación en el mundo resalta simbólicamente en otro ejemplo: el *Ulises* de Joyce frente a la *Odisea*,[16] sobre cuya estructura se modeló, con unas alusiones muy vagas. En la novela moderna el personaje espejea al lector, que pudiera confundirse con él.

Pero frente al pesimismo trágico de estas novelas modernas, las novelas griegas reproducen un esquema muy semejante al del folletín. El folletín, con su trivialización de la vida y del conflicto con el mundo, tiene en nuestras novelas sus prototipos más antiguos. A su manera representan las nostalgias de su público por el amor y la aventura ficticios, para compensar las renuncias y desengaños a que su prosaica circunstancia les somete. Pero no les quitemos importancia a los folletines de buena fe. Cervantes, que ya ha-

bía escrito el *Quijote*, a sus setenta años, corre una ilusionada carrera contra la muerte para acabar su novela preferida, que termina ya «con el pie en el estribo» cuatro días antes de su muerte, una novela de amores y aventuras hiperbóreas para competir con la de Heliodoro. *Los trabajos de Persiles y Segismunda* es un ejemplo claro de la fuerza vivificante de toda esta literatura pródiga de ilusiones. La bibliografía actual sobre el *Persiles* es inmensa. Da una idea muy clara y documentada del estudio de Isabel Lozano Renieblas *Cervantes y el mundo del Persiles*, Alcalá de Henares, B.E.C. 1998; respecto a la influencia de las novelas griegas en nuestro Siglo de Oro, véase el libro de J. González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, 1996, y , más adelante, el apéndice sobre el tema (pp. 521 ss.).

7
LOS DIOSES EN LA NOVELA

¿UN GÉNERO DE PROPAGANDA RELIGIOSA?

En las novelas modernas no suelen aparecer dioses. Ni entre las bambalinas de la tramoya se deja advertir su presencia ni la escena novelesca los acoge. En algunas novelas antiguas, como en el *Satiricón*, de ambiente realista, o en las *Crónicas troyanas*, de Dares y Dictis, ya han desaparecido. Pero la mayoría de las novelas antiguas los mantiene, como herencia de la antigua épica. La divinidad acompaña a los personajes, aunque no en un destacado primer plano de acción; pero se deja sentir todavía la providencia divina, que dirige el timón de la aventura a buen fin. Mas estos dioses no son los antiguos señores del Olimpo, patrones de los héroes aristócratas de la épica remota, ya carcomidos por el tiempo y la crítica, que, a lo peor, sirven sólo de acartonado decorado ocasional. La mitología cobra en algunos novelistas pedantes, como Aquiles Tacio, al describir un cuadro del rapto de Europa (libro I) o bien de los Argonautas y Prometeo (libro III), ese matiz de descolorido motivo cultural que tiene para nosotros.

Pero la novela manifiesta el poder de otros dioses: el de Afrodita y Eros, a veces confundidos de modo significativo, el de la Fortuna o *Tyche*, una divinidad insobornable, o el de dioses compasivos y milagreros como la santa Isis (identificada en sincretismo religioso con la Ártemis griega) en las novelas de Jenofonte y en Apuleyo, sobre todo. Los que faltan son los antiguos dioses, vinculados políticamente al ciudadano y cantados por los poetas. La religión oficial, con sus cultos ciudadanos o nacionales, significa aquí muy poco. Tanto estos dioses como los nuevos dioses políticos, los emperadores de Roma, tenían muy poca significación sentimental para los lectores cosmopolitas de las novelas. En el Imperio los cultos políticos se

quedaron en meros formulismos, y algunos emperadores expresaron con humorística ironía su pensamiento sobre la apoteosis imperial.

Pero otras figuras, más compasivas y personales, se adaptaban mejor al ansia religiosa de la época. Es el caso de Isis, diosa de la castidad, milagrera y sufriente peregrina, misteriosa vencedora de la muerte, a quien se podía invocar en la situación más desesperada. También Mitra en Jámblico y Helios en Heliodoro muestran su poder bondadoso. Todos estos dioses de origen oriental, como los autores de las novelas, llegan a tener la universalidad y popularidad que los otros, patrones nobles del mundo griego y aristocráticamente distantes de la piedad personal, han perdido. En la novela se hace una discreta propaganda de estos cultos en auge y con un proselitismo creciente.

De los dioses de abolengo clásico destacan sólo dos: Eros y Pan. Eros, el dios amoroso de la nostalgia del otro, preside la búsqueda de los amantes en estas obras. Es notable que no se le distinga a veces de Afrodita, la diosa de la unión física y del atractivo sexual.[1] El elogio del dios es tópico desde *El banquete* platónico, y los neoplatónicos convirtieron esta personificación de una tendencia psicológica en un apetito cósmico que une al hombre con lo divino, la nostalgia del alma por un mundo divino perdido. Se habla en la novela de su poder constantemente, como también en la plástica y la lírica del helenismo se tiende a destacar la omnipotencia de Eros. A veces es la temible venganza del dios, ofendido contra quien desprecia su poder, lo que ocasiona las tristes aventuras de los amantes, como en *Las efesíacas*, de Jenofonte (en buena parte el motivo se halla ya en el *Hipólito*, de Eurípides). Sin embargo, pese a las afirmaciones de los personajes, ésta es sólo una forma heredada de exponer míticamente la actuación de ese poder psicológico indomable, convertido ahora en una fuente privada de aventuras. El culto a Eros fue siempre básicamente un culto literario y personal que no llegó a objetivarse en rito.

En cuanto al poder de Pan, destaca en la novela pastoril de Longo, que tiene mucho de conservador en su ambiente bucólico. Pan conservó en los campos, durante largo tiempo entre los campesinos, un halo religioso que sus camaradas divinos habían perdido en las ciudades. Recuérdese que 'paganos' significa originariamente 'campesinos', porque éstos se mostraron muy conservadores frente a los avances del cristianismo. El dios de

patas de cabra encarna un poder elemental, el entusiasmo de la naturaleza instintiva y salvaje. En el mundo de Dafnis y Cloe, con su ingenuidad moral y afectiva, la pareja de amantes se halla protegida por este dios de la flauta orgiástica. Pero las demás novelas se refieren a un mundo harto civilizado, con unos refinados protagonistas para los cuales no está próxima esta divinidad rústica.

K. Kerényi, F. Altheim y R. Merkelbach, filólogos de prestigio, han patrocinado una hipótesis sobre el origen de la novela como literatura de propaganda religiosa.[2] La hipótesis, extremada por Merkelbach, y rechazada de plano por otros filólogos, como Perry, en breves líneas, subraya ciertas analogías entre el desarrollo de una novela y los mitos de los nuevos misterios religiosos. Los amantes se buscan a través del mundo, como Psique busca a Eros, como Isis a Osiris, bordeando el peligro y la muerte hasta el reencuentro final. La iniciación religiosa supone un camino doloroso de pruebas, como muestran las pinturas de escenas mistéricas (por ejemplo, las pompeyanas). Como el que se inicia en los misterios debe avanzar entre tinieblas hasta el gozoso deslumbramiento final de la revelación, así Lucio sufre sus penalidades como asno hasta que Isis le socorre. Pero esta metáfora del peregrinar humano es excesivamente general para ver en ella un símbolo religioso definido. También en la novela moderna el personaje está en búsqueda perpetua. Tal vez esto lo define; bajo esquemas diversísimos, el protagonista novelesco busca siempre un problemático destino. Como diría Lukács, anhela una totalidad perdida, o, según Lévi-Strauss, parodia en vano el mito. La búsqueda de los amantes —del «otro yo»— es una variante disfrazada y mitificada de esa otra persecución, la de la esencia personal, que con un sentimiento trascendente le venía dada al héroe de epopeya, pero que el personaje de novela intenta en vano alcanzar. La situación desamparada del hombre en este mundo demoníaco, sometido a las fuerzas incontrolables del destino, acuciado por el amor y la angustia, era la misma en que las religiones de la época, con su énfasis en una salvación ultraterrena, prometían el socorro a los iniciados. Hay un rasgo común entre las sectas religiosas más notables del Imperio: tanto las religiones mistéricas de Isis y Mitra como Cristo y la Gnosis prometen una protección en los trances apurados de este valle de lágrimas y una bonificación definitiva de nuestros sufrimientos en el más allá de la resurrec-

ción. Si Heliodoro de Emesa aprovechó esta situación para promover el culto al dios de su localidad, Helios, con unas pretensiones de universalidad que en el mismo siglo III respaldaba políticamente el emperador Aureliano, esto es muy comprensible. Como también lo es el que otros aprovecharan el prestigio misterioso de Isis para introducir un elemento religioso benéfico, más esperanzador que la inhumana Fortuna. Por ejemplo, la novela de Jenofonte de Éfeso da muestras de la protección constante de la diosa. La clase de lectores a quienes se dirige la novela contenía muchos adeptos de esas religiones mistéricas. No es probable que nadie se haya convertido a sus cultos por leer novelas, pero al devoto de ellos le gustaría encontrar también en sus lecturas el influjo de aquellos mismos poderes divinos que protegían sus azarosa vida. En el último capítulo de las novelas se hace una acción de gracias a la divinidad protectora: a Afrodita en Caritón, a Isis en Jenofonte, a Pan en Longo, a Helios en Heliodoro y otra vez a Isis en Apuleyo.

Son *Las efesíacas*, como ya hemos dicho, un buen ejemplo de esa protección divina sobre los desamparados protagonistas, víctimas de su periplo aventurero: «El círculo doloroso de sus aventuras se abre por el oráculo de Colofón: concluirá con un oráculo de Apis. Ártemis, Apolo de Claros, Helios, Hera, Afrodita, el dios del Nilo son sucesivamente invocados; y, en este panteón greco-egipcio, la diosa que el relato destaca en primer rango no es como se esperaría la efesia Ártemis, sino Isis. Ella es quien, según el oráculo del primer libro, debe conducir a la feliz conclusión, y es a ella a quien en el libro V y último, los jóvenes esposos, al fin reunidos de nuevo, dirigen acciones de gracias por su salvación: «Por ti, la más adorable de todos los seres para nosotros, nos hemos reencontrado» (V, XIII, 4).[3] La protagonista, Antía, al ser comprada por un rajá que quiere violentarla, afirma estar consagrada a Isis y aquél la respeta (III, 11), y al llegar a Menfis vuelve a pedir a la diosa que la conserve casta y fiel a su esposo. También el Nilo, a quien Habrócomes invoca como «el más filántropo de los dioses» (IV, 2), salva milagrosamente a nuestro protagonista por dos veces de la crucifixión y de la hoguera. Realmente, la novela de Jenofonte, que tiene mucho de cuento popular, acentúa la intervención divina en la trama, donde las peripecias amorosas se introdujeron por el motivo mítico de la envidia de Eros contra el joven que desprecia su poder. Tanto el sincretis-

mo de divinidades como su protección con un sentido moral son rasgos típicos de su época.

Merkelbach, para justificar su hipótesis del origen religioso de esta literatura, coloca esta novela, cuyo estilo ofrece una notable sencillez (según una teoría, por tratarse el texto que conservamos de un resumen de una obra más amplia), en los principios del género; con anterioridad a la novela de Caritón, «un espíritu mediocre y un pequeño escritor que copia servilmente las novelas de misterios religiosos sin entender su sentido más profundo» (o. c., p. 340), que habría dado un carácter más laico a estas narraciones. A éste (p. 339, nota 4) le asigna una fecha tardía en el siglo II d.C., posterior a otras famosas novelas. No vemos motivos para esto, y preferimos, como la mayoría de los estudiosos, reconocer a Caritón una fecha anterior (siglo I). Por otra parte, el parecido entre ciertos rasgos de su novela con la de Jenofonte de Éfeso parece explicarse mejor suponiendo que Caritón es el imitado y no el imitador.

Que el nuevo género en boga popular podía servir bien a una ocasional propaganda religiosa, con un papel más o menos secundario en la trama, ya lo hemos notado. Pero el caso de Apuleyo es un excelente ejemplo del mismo proceso, por el cual se destaca el trasfondo divino de los sucesos, como sucede en algunas obras medievales también. En el libro XI de sus *Metamorfosis* la obra concluye con una exaltación hímnica del poder de la diosa Isis, de la que en su reconversión a la forma humana se hace adepto el protagonista Lucio. Ahora bien, esta conclusión no se encuentra en el *Asno*, de Luciano, que es anterior, sea o no la obra original, a la novela de Apuleyo.[4] Este famoso escritor pagano ha intentado, como lo haría Filóstrato más tarde, injertar una explicación religiosa al suceso narrado.

Estos dioses que reúnen a los amantes se contraponen al poder malévolo de la Fortuna, o el Azar, la *Tyche*, que expresa el pesimismo del hombre helenístico desconfiado de la providencia humana y divina. Es difícil saber hasta qué punto es *Tyche* una divinidad personalizada; en todo caso, hay una diferencia entre la palabra griega, que se refiere al poder general de un destino indiferente a los hombres, y la latina «fortuna», que se aplica casi siempre a un individuo determinado. En las novelas hay repetidas quejas contra ella. Así, en *Quéreas y Calírroe*, de Caritón, *Tyche* causa desastres y desgracias, pero Afrodita reúne a los amantes.

En el primer libro Calírroe es vendida como esclava, y se queja de la *Tyche*; al sentirse embarazada clama a la Fortuna por dejarla dar a luz un niño esclavo; en su cautiverio por Babilonia se lamenta de la *Tyche*, que persigue a una mujer solitaria. Mitrídates cuenta a Quéreas que su posición depende de la *Tyche*, en su esclavización. El autor refuerza estas palabras de los personajes con sus propios comentarios.[5] También en *Leucipa y Clitofonte*, y en las *Metamorfosis*, se repiten estas quejas contra la Fortuna despiadada.

Tyche representa en buena parte el azar caótico que domina la vida humana y produce el mal, cuya causa ven los neoplatónicos en la materia, los gnósticos en este mundo, producto de un dios torpe y secundario, y los cristianos en la acción de los demonios. Como el dios Eros, se trata de una fuerza elemental de imposible dominio.

Hay algunos milagros en nuestras novelas, como el ya citado del Nilo en Jenofonte de Éfeso, o la intervención de Pan, que hunde el navío de los piratas raptores de Cloe, en la novela de Longo. Pero, en principio, la intervención sobrenatural directa es contraria a las reglas del juego y los enredos deben disolverse por un mecanismo natural.

En la obra de Aquiles Tacio se acude para testimoniar la verdad a dos ordalías: la heroína Leucipe debe probar su virginidad entrando en la caverna de Pan, y Melite la veracidad de su juramento sumergiéndose en una laguna llamada «el agua de la Estigia», donde se ahogan los perjuros. Estas ceremonias con su trasfondo mágico-religioso recuerdan algunas pruebas similares en relatos de la Edad Media. Quizá nos ilustre detenernos un momento en el análisis de la última escena aludida.

Esta Melite, una de esas viudas o pseudoviudas efesias de las novelas, de carácter apasionado, enamorada del protagonista Clitofonte, acusada de adulterio por su marido, jura no haber engañado a éste con Clitofonte «mientras estaba ausente» (en realidad lo ha hecho cuando su marido ya se había presentado y encarcelado a nuestro protagonista). Y prueba la veracidad de su juramento con su inmersión en la mágica laguna, con éxito feliz. Lo notable es que aquí no se ratifica la rectitud moral, sino la literalidad del juramento, aplaudiendo la astucia del mismo.

Este tema del juramento, con una engañosa excepción, se encuentra luego en cuentos árabes, indios y medievales, como ha señalado Rohde,[6]

hasta su versión más conocida en el juramento de Isolda en la leyenda de Tristán e Isolda (Isolda jura no haber estado en otros brazos que los de su esposo y de los del mendigo que la ha transportado para cruzar el río, y que es Tristán disfrazado).

Tanto estas intervenciones como las hechicerías contienen influencias folclóricas y señalan el distanciamiento de los dioses, con los que los héroes tenían una relación personal basada en su carácter y sus méritos, o al menos en su moralidad, y esta providencia milagrera de trucos un tanto mecanizados.

8
PROPÓSITOS DEL AUTOR DE NOVELAS: EMOCIÓN, SUSPENSE Y «HAPPY END»

ADOCTRINAMIENTOS ROMÁNTICOS

«Trabajé en la composición de estos cuatro libros como ofrenda a Eros y a las Ninfas y a Pan. Pero es una adquisición amable para todas las gentes, que curará al que enfermo esté y consolará al doliente, y al que esté enamorado le evocará recuerdos, y al que se haya enamorado lo educará con antelación. Porque, de cualquier modo, nadie escapó ni escapará a Eros, mientras exista la belleza y los ojos la vean. A nosotros, que dominamos nuestras pasiones, ¡ojalá nos ofrezca el dios escribir los amores de los otros!» (*Dafnis y Cloe*, Proemio, I, 2).

Así expone sus pretensiones en el proemio a su novela Longo de Lesbos. En su decoración ambiental es el novelista más tradicional, ya que tanto sus paisajes como sus dioses y pastores están dentro de la línea de la poesía bucólica helenística, de la que él deja percibir ecos en muchos párrafos.[1] También en su exposición del prólogo, en cuanto a los efectos deseados de su relato, encontramos un elemento tradicional, la alusión al carácter educativo de su obra, para los inexpertos del amor. La literatura griega anterior había sido educativa, *paideia*, como dice el famoso estudio de W. Jaeger, y también pretende serlo esta obra, dedicada a los dioses, como en honor de los dioses se componía gran parte de la dramaturgia clásica.

Pero la obra puede también interpretarse como relajación de lo serio (*ánesis*) y distracción espiritual (*psicagogía*) para usar los términos empleados por Luciano en el prólogo a su novela de viajes. Por cierto, que este último (*psicagogía*, literalmente 'conducción del alma', ¿hacia ese mundo ficticio del relato?), lo usa Longo aquí para referirse a la distracción procurada por la contemplación de un paisaje idílico (I, 1). El autor, que mantiene

frente a sus personajes una distancia estética mucho más notable que cualquier otro novelista, dirige su novela a todas las personas, porque según él todos experimentan antes o después esa pasión amorosa que constituye el núcleo de la novela. *Pathos erotikon* es el término usado por Longo, como antes por Partenio y por Caritón para referirse al tema de sus obras.[2]

A veces se ha notado que estos libros parecen dirigidos a un público juvenil y despreocupado, aunque en algunos lectores esto podía ser una ilusión o una añoranza. Como en la moderna novela rosa, aquí no se habla de trabajo, de porvenir o de las ilusiones futuras del matrimonio, ni hay más ideología que la amorosa y unas cuantas reflexiones baratas sobre el Amor y la dura Fortuna, que rigen el mundo. El conformismo social de la novela está en relación con su idealismo ingenuo. Es probable que esta visión del amor romántico repercutiera en sus lectores, a modo de «educación sentimental», como en otras épocas.

«El tono idealista de estas novelas tenía a menudo un efecto real. Muchos jóvenes expuestos al vicio en las tumultuosas ciudades del tardío Imperio romano, o en las corrompidas cortes del Renacimiento y de la Era Barroca, se sintieron arrastrados, con esas lecturas, a tener del amor una idea más elevada, imaginándose a sí mismos con los rasgos del pastor (Dafnis) y a sus amadas con los rasgos de la pura y limpia Cloe», dice Highet.[3] Aunque no sé cómo está tan seguro de eso, bien puede ser que este idealismo novelesco tuviera repercusiones morales en la vida real. (Frente a estos relatos había, desde luego, otros como los de Ovidio o los *Cuentos milesios*, que mostraban otras facetas del juego amoroso.) Que esta ingenuidad romántica tenía sus ecos en la expresión sentimental de sus lectores es más seguro que una efectividad moral.

Del mismo modo las novelas traslucen el gusto de su público por las sorpresas, los tremendismos y lo espectacular, en suma. Muy probablemente, los antiguos, mucho menos retenidos sentimentalmente que nosotros, lloraban y sufrían con los protagonistas y compartían sus reflexiones sobre la crueldad de su destino mundano, con esa identificación a la que invita la novela. La lectura les tenía con el alma en vilo, por efecto de su enorme capacidad de sorpresas y novedades, frente a la literatura anterior, que se ceñía a mitos, ya conocidos en sus líneas generales por el público.

El esquema argumental de las novelas es fácil y monótono: encuentro de

los amantes, separación y búsqueda con múltiples peripecias y reencuentro final. El ingenio del novelista, cuya fuerza reside más en la extensión y exageración de las aventuras que en la problemática esencial o psicológica de sus personajes, despliega entre los dos encuentros su arte de prestidigitador. Pero al final la literatura novelesca demuestra que los amantes se encuentran siempre y supone que serán felices luego. En algunas novelas la divinidad se presenta al principio y es invocada también al final, como el dios que en algunos dramas aparecía en el prólogo y luego de *deus ex machina* garantizaba la solución final. El símil teatral reaparece en muchas novelas; es, junto con el de la peregrinación, una de las metáforas más en boga en esta época tardía y barroca. Al llegar al final de algunas novelas parece como si el autor quisiera salir a escena y saludar antes de que bajara el telón sobre los enamorados felices, un poco cansados de tanto baqueteo. En esa escena el cándido lector, con lágrimas en los ojos, le aplaudiría con emoción.

Por ejemplo, en *Las efesíacas*, después del reencuentro de los dos esposos, hay una escena gratuita, pero que sirve de colofón (V, 14).

«Cuando ya todos los demás dormían y había una profunda tranquilidad, Antía lloraba abrazando a su Habrócomes, y le decía: "Esposo y dueño mío, te he encontrado al fin, después de recorrer errante la amplia tierra y el mar, después de escapar de las amenazas de los bandidos, de las asechanzas de los piratas, de los ultrajes de los traficantes de esclavas y de cadenas, fosas, estacas, venenos y tumbas. Y vengo a ti, Habrócomes, dueño de mi alma, como cuando me separaron de ti desde Tiro para llevarme a Siria. Nadie llegó a persuadirme de cometer una falta, ni Meris en Siria, ni Perilao en Cilicia, ni en Egipto Sammis y Políidos, ni Anquilao en Etiopía, ni en Tarento mi amo, sino que llego a ti pura después de haber mostrado todos los recursos de mi virtud. ¿Y tú, entonces, Habrócomes, has permanecido fiel o alguna otra hermosa me ha desplazado en tu atención? ¿No te habrá hecho alguna olvidarte de tus juramentos y de mí?". Decía esto y le besaba sin cansarse. Y Habrócomes contesta: "Pues yo te juro por este día tan deseado de nuestro encuentro que ninguna doncella me pareció hermosa ni vi ninguna otra mujer que me gustara, sino que encuentras a Habrócomes igual que cuando lo dejaste en la cárcel de Tiro"».

Caritón, más claro en sus procedimientos de composición, anuncia su final feliz, al comienzo de su libro octavo, el último de su novela.

«Pero ahora, después que el joven Quéreas había hecho penitencia a Eros vagando de Occidente a Oriente, entre mil tormentos, Afrodita acabó por sentir piedad de él y, tras haber perseguido por tierra y mar a aquella pareja de seres, los más hermosos de entonces, a los que ella misma había unido en principio, decidió al fin devolver el uno al otro. Espero, pues, que este último libro sea del agrado de los lectores, pues les hará olvidar las tristes aventuras de los anteriores. Ya no se tratará de piraterías, esclavitudes, procesos, combates, tentativas de suicidio, guerra y cautiverios; sino esta vez de amores no contrariados y de matrimonios legítimos. Cómo la diosa hizo al fin que resplandeciera la verdad y reunió a aquellos dos amantes que desconocían su proximidad, esto es lo que voy a decir».[4]

En el libro XI de Apuleyo, este final gozoso está aprovechado, como ya hemos notado, para destacar la influencia benéfica de Isis, en un elocuente sermón de propaganda a cargo de un sacerdote de esta diosa:

«Por fin, Lucio, has alcanzado el puerto de la tranquilidad y el altar de la misericordia, tras pasar por muchas pruebas, después de las grandes tempestades y asaltos de la Fortuna. Ni tu nacimiento ni tu posición social ni la instrucción recibida te sirvieron de nada, sino que arrastrado por la fogosidad de tu juventud a unos placeres serviles, obtuviste el triste premio de tu malsana curiosidad. Pero al fin la ciega Fortuna, mientras te perseguía por los más terribles peligros, te ha conducido inconscientemente, con sus mismos rigores, hasta esta religiosa felicidad...». (Etc.)

DESAHOGO SENTIMENTAL AL ALCANCE DE TODOS

El lector de novelas quiere emocionarse en su lectura. Angustiarse con la suerte de sus inocentes protagonistas y llorar en sus frecuentes lamentos y apurados trances. Es una compasión gratuita y una privada y abaratada catarsis. Sentimentalismo y sorpresas debe ofrecer la novela a su lector cándido y refinado. Convenciones del fondo, expresadas en una retórica convencional, que hace gala de finuras y exquisiteces poco originales. La psicología de la novela es poco complicada: hay una oposición entre «buenos» y «malos», personajes de primera categoría y secundarios, amistosos y follones, dominados todos ellos por el amor, apasionado o fiel, principal y

casi único motor psicológico. Tempestades, naufragios, piratas, bandidos, en la confusión apasionada que provoca la excepcional belleza de los protagonistas. Las asechanzas y el simplificador maniqueísmo moral de la novela se repiten hoy en la novela sentimental popular o en cientos de películas americanas. La novela se transforma en una carrera de obstáculos a la felicidad y el encuentro de los amantes, en que se pone a prueba el ingenio del autor para crear sorprendentes situaciones que aplazan y retardan este encuentro final, y para expresar en discursos el patetismo de ésta.

Se llega a un notable virtuosismo de lo patético y del «suspense». Como en la escena de Heliodoro, en que el pirata egipcio asesina en su paroxismo de dolor a su amada cautiva, nuestra protagonista, en la oscura cueva donde la ha ocultado. Heliodoro es un verdadero maestro en estas escenas que suspenden el ánimo y promueven el lamento. Pero no se queda atrás Aquiles Tacio, cuya heroína Leucipa es asesinada espectacularmente tres veces, como nota un epigrama de la *Antología Palatina* (IX, 203): es sacrificada y destripada, decapitada y arrojada al mar. La heroína de Jenofonte de Éfeso prefiere el veneno. Los sacrificios y los sepulcros son evocados con frecuencia. Tras la resurrección de las falsas muertas se revela el truco. En este terreno la técnica de Aquiles Tacio llega al «más difícil todavía». Se juega el «suspense», y en las retardaciones y bordeos del peligro, en los reconocimientos y desenmascaramientos, ya hemos resaltado la maestría de Heliodoro. Los comienzos de sus libros —como el alzarse el telón sobre la escena— nos muestran un cuadro intrigante; un montón de muertos en la playa en torno a un tesoro o el cuadro de una gran ciudad en fiesta. Los oráculos y los sueños inevitables desempeñan su papel en ese dejar presentir oscuramente la desgracia futura y el final feliz. Es un elemento tradicional integrado ahora con esta finalidad. Va sobre todo dirigido al lector, y en ocasiones su uso no es del todo coherente. Así, por ejemplo, en *Las efesíacas*, donde tras la advertencia del oráculo de que los protagonistas sufrirán bajo los piratas del mar, éstos, apenas felizmente casados, se embarcan, con gran angustia de todos y escándalo de los comentaristas.

Amor y muerte son los integrantes eternos del erotismo, en su claroscuro constante. Sufren los personajes principales, y los secundarios, con típica crueldad folletinesca, se mueren de verdad. También éstos presentan notables ejemplos de constancia amorosa. Como, por ejemplo, Egialeo, perso-

naje episódico de *Las efesíacas*, que vive con la momia de su amada muerta. Todos lamentan las mismas desgracias, y las masas de la población pueden compartir la emoción de los protagonistas en sus llantos y sus encuentros.

En el aspecto psicológico, las descripciones en la novela nos ofrecen mucho menos de lo que podríamos esperar. Con alguna excepción, las situaciones en que se nos muestran los protagonistas tienen siempre mucho de esquemático y convencional.

Son situaciones extremas, y los caracteres de estos actores, simplificados con un fácil moralismo al que ya hemos aludido, muestran en ellas una rigidez admirable frente a la tentación, que sirve para dar curso a unos lamentos y expresiones retóricas del gusto de la época. Añádanse las descripciones sobre los efectos del amor, cuya genealogía retórica se remonta a Safo y la lírica.

El final feliz es uno de los ingredientes clásicos e imprescindibles de la novela amorosa. Al final del libro el héroe y la heroína, habiendo salvado todos los peligros, consiguen su objetivo feliz de unirse en boda. Se encuentran todos los parientes perdidos, se desvelan todas las incógnitas, los malvados y los peligros desaparecen, y el amor triunfa coronándose nupcialmente.

El lector cuenta de antemano con ese final feliz.

A nuestro entender, esto es lo que le permite penetrar sin una sensación angustiosa en ese torbellino de aventuras y peripecias caóticas que constituyen el mundo novelesco. En ese mundo donde los personajes, sin carácter ni entendimiento claro de su contorno, se mueven como sonámbulos prendidos en una pesadilla. Es un mundo entretejido de asechanzas, en forma de raptos y naufragios, de apariencias falsas, de violencias. Es un mundo sin otros valores que la fidelidad al amor. No hay otros ideales objetivos por los que valga la pena luchar y morir. Los inocentes protagonistas sufren ausencias y torturas sin intervenir activamente en su destino. Una fuerza ciega les lleva de aquí para allá. Sin embargo —es lo que permite respirar alegremente al lector—, todo acabará bien. «La malvada fortuna se muestra al fin una buena chica». Es una compensación artificial, extraña, si se quiere, como podía serlo el «deus ex machina» en la tragedia. Como éste, el final feliz aparece cuando ya no queda otra manera de acabar con cierto valor positivo la obra. Ya no hay ningún valor más alto que la vida feliz. Incluso con una felicidad convencional.

9
INFLUENCIAS LITERARIAS SOBRE LA NOVELA

Rohde creyó ver en la conjunción de los dos ingredientes fundamentales de la novela: el motivo amoroso con los viajes de aventuras, un producto retórico de la Segunda Sofística (siglo II d. C.). La datación temprana de algunas novelas, testimoniada por los fragmentos papiráceos, descarta esa relación en lo que toca a los orígenes del género.

Pero influencias retóricas, pueden encontrarse en la novela de Caritón. (Por ejemplo, en la escena del juicio entre el sátrapa Mitrídates y Dionisio de Mileto podría señalarse un eco de las discusiones sobre dos estilos de oratoria: el asiánico o ampuloso, y el más sobrio o ático, en el siglo I.) La misma historiografía helenística estuvo siempre muy influida por la retórica; y esta influencia, con el desarrollo de escenas patéticas y la inclusión de discursos directos, motivó en gran parte la aparición paulatina de los relatos ficticios. El tipo de narración a que Cicerón se refiere en *De Inventione* (I, 27) = *Auct. ad Herennium*, I, 12-13: «Multa festivitas confecta ex rerum varietate, animorum dissimilitudine, gravitate, levitate, spe, metu, suspicione, desiderio, dissimulatione, errore, misericordia, fortunae commutatione, insperato incommodo, subita laetitia, iucundo exitu rerum», se refiere a un relato muy afín a la novela en sus efectos psicológicos.[1]

Del mismo modo las causas retóricas, las *Controversiae*, que Séneca el Viejo expone como ejemplos para practicar la oratoria forense, están cercanas al mundo de ficción, que la novela impregna luego de romanticismo popular.[2]

La Segunda Sofística influirá luego en un género ya formado, en Heliodoro o Aquiles Tacio, más conscientes y barrocos. Por ejemplo, un elemento como la descripción de objetos de arte, cuadros y estatuas, como hallamos en Longo y Aquiles Tacio como prólogo, son típicos de la retórica;

tenemos un buen ejemplo de una colección en las *Imágenes* de Filóstrato el Joven del siglo III d.C.; pero ya habían aparecido en poesía desde la época helenística (siglo III a.C.) en Herodas y algún que otro poeta alejandrino. (Aunque los ejemplos más antiguos están en la épica: el escudo de Aquiles en el canto XVIII de la *Ilíada*, y el manto de Jasón en *Argonautas*, II.)[3]

Junto a ese influjo, que podríamos llamar retórico, se ha recalcado luego otro: el religioso. En el esquema argumental repetido una y otra vez en las novelas griegas, la pareja de amantes separados y perseguidos por el azar hasta un final feliz favorecido por la divinidad, como recompensa a sus sufrimientos y su fidelidad mutua, han creído ver algunos un eco de motivos religiosos. Según Kerényi, «La novela antigua se desarrolló a partir de la representación del sufrimiento y la muerte de la divinidad», tesis desarrollada luego por R. Merkelbach, como ya hemos notado. También los ecos religiosos pueden ser secundarios a la creación del género. Si Heliodoro era de Siria, y Jámblico se educó en Babilonia, y Aquiles Tacio procede de Alejandría, terrenos muy abonados por los cultos mistéricos de esta época, recordemos, como ha hecho Weinreich,[4] que estos autores se encontraron con una forma literaria ya hecha. Así como en la tragedia los argumentos no tenían «nada que tratar con Dionisos», así en la novela poco se trata con los misterios. Sin embargo, como los adornos retóricos, el trasfondo religioso constituye una adherencia más de la novela que, a los ojos de cierto tipo de lectores piadosos, puede prestigiarla.[5]

En la unión de amor y viajes hay que ver una fórmula feliz que obtuvo una cálida acogida popular, y estimuló la repetición del mismo esquema argumental con embellecimientos posteriores. Podemos asistir a un desarrollo desde la simplicidad y la ingenuidad de Caritón hasta el barroquismo retórico de Aquiles Tacio.[6] Aun cuando su propia intención sea la del entretenimiento, las novelas pueden añadir un objetivo propagandístico, el de mostrar que los dioses, en contra de las apariencias, velan sobre sus protegidos y posibilitan, para aquellos que se muestran fieles, un «happy end». Pero no es preciso pensar en la imitación de determinados misterios religiosos, sino de una solución a nivel popular de uno de los problemas acuciantes de la época: el de la *prónoia* o providencia divina, tan discutida y debatida por las escuelas filosóficas. Los epicúreos negaban el cuidado de los dioses por los asuntos humanos, los estoicos aseguraban la providencia cós-

mica del bien del conjunto y no del particular. Luciano, con su habitual ironía, recoge superficiales ecos de esa discusión.[7] La novela da una esperanzada solución: el dios del amor no abandona a sus creyentes. En el sincretismo de la época el dios protector puede ser Eros o Helios, Afrodita, Ártemis o Isis, pero la protección, latente, de los dioses, garantiza un final feliz a los virtuosos protagonistas, y los oráculos se lo presagian repetidamente.

Otra de las posibles influencias sobre la novela es la de la novela breve. Rohde estableció, en oposición a otros tratadistas anteriores, Chassang, por ejemplo, que de la novela breve no podía derivarse la novela larga; aunque, como dice Perry,[8] esta formulación es un tanto ambigua. No es el argumento en sí mismo el que impide el mayor desarrollo, sino la intención del novelista, distinta en uno y otro género. Sin embargo, por su composición episódica la novela griega puede admitir historias más breves insertas en su trama, que son como novelas breves, por ejemplo, las narraciones autobiográficas de personajes secundarios, como Egialeo o Hipótoo en Jenofonte de Éfeso. Estas narraciones breves, que ofrecen una muestra de que también otros personajes secundarios tienen los mismos sentimientos y sufrimientos que los protagonistas, proporcionan mayor diversión a la trama de la novela, un tanto monótona en su estructura y sus peripecias: piratas, tumbas, venenos, etc., de un *stock* tradicional. Es un añadido posterior esta inclusión, que puede llegar a un desarrollo peligroso. Por ejemplo, en la novela de Caritón no hay aún ninguna historia secundaria; pero en la novela de Apuleyo la inclusión de estas historias confiere a esta novela su volumen, frente a la obra breve *El asno*, de Luciano. En este caso tenemos el problema de hasta qué punto no es *El asno de oro* una novela breve ampliada por la inclusión de otras historietas. Preferimos dejar para más adelante el problema referido a esta obra, adelantando aquí que la novela añade a la historia breve el interés por la psicología de los personajes, sea más o menos convencional. En ella importa, como sabe su público, el sentimentalismo más que el enredo, y el patetismo más que el ingenio. Ya antes hemos aludido a otras diferencias entre ambas.

De novelas breves la colección más famosa, por su carácter licencioso y su habilidad narrativa, eran las *Historias Milesias*, de Arístides (siglo II a.C.), traducidas al latín por Sisenna (siglo I a.C.), perdidas para nosotros. También encontramos otras colecciones menores, de carácter menos abigarra-

do, como los cuentos que cuenta Luciano en su *Filopseudes*, o las diez historias en torno al valor de la amistad en su *Toxaris*, de las que alguna[9] podría prestarse a un desarrollo novelesco más amplio. Aunque la novela breve no ha influido en la creación del género, sí ha contribuido luego a la expansión marginal de algunas novelas, con sus ráfagas de gracia realista.

La historia de Calístenes en Aquiles Tacio (el joven libertino que rapta a la novia de otro, pero luego por amor a ella se regenera) ofrece el núcleo de una posible novela. Es también curioso observar cómo en la novela de Apolonio la unidad dramática parece descomponerse en una serie de tres historias menores con rasgos notables de los cuentos populares.[10]

Estas influencias, que hay que añadir a las generales de la épica, la historiografía y la dramaturgia, no han determinado el desarrollo del género, aunque hayan influido en su aspecto histórico, sobre todo en una segunda época. La distinción, trazada por Perry, entre una etapa «presofística» y otra «sofística» de la novela, es una distinción gradual. La influencia retórica se acentúa en la segunda y puede relacionarse más concretamente con el movimiento retórico de la Segunda Sofística en el siglo II (así en Aquiles Tacio, Longo y Heliodoro, las muestras de influjo retórico son muy amplias y no se limitan a las secuelas de la Segunda Sofística, que no hace sino acentuarlo).

El mérito principal de Perry ha sido indicar que un género literario no surge por una evolución de tipo histórico-biológico, sino que su aparición obedece al designio personal de un artista, en respuesta a las necesidades espirituales de una época y un público. La visión del mundo en su momento histórico influye en esta forma, más que la suma de elementos preexistentes a su formación.

La novela tiene relaciones con la historiografía por su forma, como larga narración en prosa sobre el desarrollo de varios sucesos que ocurrieron en un espacio geográfico y cronológico bien definido, así como por influjos concretos de fórmulas narrativas utilizadas por historiadores como Jenofonte o Tucídides. Pero se diferencia ante todo por su intención: no pretende ser creída como real. Es ficción (*plasma*), y como tal no le atañe la verdad (*aletheia*) o mentira (*pseudos*) de su contenido.[11]

Lavagnini ha subrayado que en algunas novelas podemos suponer una leyenda local sobre algún personaje semihistórico; pero la novela tiene, respecto de cualquier leyenda (*mythos*), una libertad ilimitada. Se rige por la

verosimilitud y no por la veracidad de los sucesos. El nombre de *drama histórico* con el que alguna vez se alude a la novela no significa que la novela tenga un trasfondo histórico preciso, como la novela histórica moderna, sino que expresa la búsqueda de un término mixto que designe el género, que por su forma se emparenta con la historiografía y por su contenido con el drama. Al drama pertenece el contenido de la novela, que es un *pathos erotikon* o una *erotiké hipóthesis*, una experiencia o argumento amoroso, tan ficticio como los de la Comedia Nueva, o como alguna tragedia novelesca (ya Aristóteles cuenta que el poeta Agatón, el amanerado anfitrión del *Banquete* platónico, presentó por primera vez en Atenas una tragedia, *Anteo*, de argumento totalmente inventado, en el siglo v).

Incluso en la novela más influida por la historiografía, donde algunos personajes tienen nombres históricos y se alude a una época precisa, la de Caritón, el colorido histórico no deja de ser un decorado: el pueblo de Siracusa se interesa más por los enredos amorosos que por la derrota de los atenienses, al parecer del narrador. La idea de una novela histórica, a lo Walter Scott, era ajena a la mente de los novelistas griegos.[12]

Una obra como *Salambó*, que aprovecha la narración de Polibio para algunas de sus escenas más patéticas, o, por citar una obra más actual, *Tamburas*, de Karlheinz Grosser, que incluye grandes perífrasis de Heródoto en su novela, evocan un escenario histórico mucho más concreto, con todo su pintoresquismo, que el de Caritón o el de Heliodoro. Es posible que si la novela antigua no explotó el efecto dramático de algunos decorados históricos, fuera por la competencia en ese respecto de otro género literario en boga y con gran prestigio en la misma época: la biografía helenística. Pienso no sólo en la biografía novelada, como la de Alejandro, o la de Apolonio de Tiana, sino también en las biografías menores como las de Plutarco, con tantos efectos escénicos, o el patetismo de monografías históricas como las de Salustio sobre Yugurta o Catilina.

10

«NINO Y SEMÍRAMIS»

RESTOS DE UNA NOVELA HISTÓRICA

Hemos aludido ya a los hallazgos de papiros en Egipto que, en estado muy fragmentario, nos han permitido conocer y fechar mejor esta producción novelesca, de la que por los copistas bizantinos nos ha llegado una parte; pero que, parcialmente, se nos ha perdido. Debieron de existir decenas de novelas que por su nivel literario poco elevado y su público popular, y quizá en algún caso, por la obscenidad de su contenido, no alcanzaron los honores de la copia repetida, que las hubiera salvado del olvido. Pero, entre estos descubrimientos de novelas en papiros, el más importante es el de la novela de *Nino y Semíramis*, de autor desconocido, publicada por U. Wilcken en 1893.[1]

Han aparecido tres fragmentos de esa novela (*A, B, C*), uno de los cuales, el *A*, contiene en su reverso un documento de negocios, datable con precisión en el año 101 de nuestra era. Por el tipo de escritura empleado (unciales caligráficas) en la copia de la novela, los paleógrafos opinan que esta escritura es aproximadamente unos cien años anterior a ese documento de la otra cara.

Rattenbury[2] y otros estudiosos sitúan el original hacia principios del siglo I a.C., por razones de estilo y temática; es decir, que se trata de nuestra novela más antigua, casi dos siglos anterior a las más importantes del género. Rohde, que murió en 1898, no expuso su opinión sobre estos fragmentos, que modificaban la datación tardía propuesta en su libro, así como la dependencia de la retórica sofística.

En efecto, en un estilo simple, y con unos tintes ingenuos, el fragmento de novela presenta una pareja de jóvenes amantes que, con sus nombres de

resonancia histórica, se ocupan sobre todo de sus asuntos de amor. H. Weil en su traducción[3] llamó la *Ninopedia* a esta novela, porque, como la *Ciropedia*, de Jenofonte, trataba de los años juveniles de un famoso rey; señalando la influencia del relato de Jenofonte con su idealismo educativo en este tipo de historias. Pero aquí la romantización de la historia de los jóvenes príncipes es ya la tópica en la novela, así como las tres escenas de los papiros describen situaciones con claros paralelos en otras novelas.

TRADUCCIÓN DEL FRAGMENTO «A»

En el fragmento *A*, el héroe Nino y la heroína (innominada) acuden cada uno a la madre del otro para manifestar su mutuo amor y solicitar un rápido matrimonio; en el *B*, tras unas líneas muy estropeadas, que sugieren la separación de ambos, Nino avanza con sus tropas asirias, con aliados persas y carios, contra los armenios; el fragmento *C*, más breve, habla del naufragio de Nino, separado de Semíramis (que tal vez ha sido hecha cautiva), en la tierra Cólquide.

Traduzco a continuación el fragmento *A*, que es el más amplio e interesante (contiene cinco columnas, con 38 líneas en cada una; la primera está muy estropeada, y sólo algunas palabras sueltas nos introducen en el contexto: «apasionado amante», «vergüenza», «esperanza», «peligro», «confianza», «viajar errando», «prueba», son significativas entre los huecos del texto).

«Uno y otro tenían más confianza en dirigirse a sus tías que a sus madres. Nino, al dialogar con su tía Dercía, dijo: "Acudo, madre, a tu presencia y también a abrazar a mi queridísima prima, después de hacer un buen juramento. ¡Que también los dioses lo sepan primero!, como ya lo saben, y enseguida os lo testimoniaré a vosotras con estas palabras de ahora. Después de haber recorrido tantas tierras y siendo soberano de tantos pueblos, ya sometidos por mi lanza, ya los que por el dominio paterno me obedecen y me prestan vasallaje, podía haber gozado cualquier placer hasta la saciedad. Si lo hubiera hecho así, quizá la nostalgia de mi prima sería menor, pero ahora que regreso sin haberme dejado corromper, me veo dominado por el dios y por mi edad. Tengo diecisiete años como sabes, y hace ya uno que fui contado entre los hombres. Pero hasta ahora soy un niño inex-

perto. Y si no hubiera experimentado el poder de Afrodita, feliz sería por mi dureza. Pero ya estoy cautivo de vuestra hija, no de un modo vergonzoso sino con vuestro consentimiento. ¿Hasta cuándo seré rechazado?

»"Porque es evidente que los jóvenes de mi edad son capaces para el matrimonio. ¿Cuántos pues se han guardado puros hasta los quince años? Me daña sólo una ley no escrita, aunque sancionada por una necia costumbre, ya que entre nosotros las muchachas en su mayoría se casan a los quince años. Pero que la naturaleza es la mejor ley para tales uniones, ¿qué persona sensata puede contradecirlo? A los catorce años pueden concebir las mujeres, e incluso algunas, ¡por Zeus!, dan a luz a esa edad. ¿Es que tu hija no va a casarse? ¿Esperemos dos años, vas a decir? Aguardemos, oh madre, si también se detiene la Fortuna [*Tyche*].

»"Pero soy un hombre mortal que se prometió a una doncella mortal. Y no sólo estoy sometido a esas leyes comunes a todos, me refiero a las enfermedades y a la Fortuna que muchas veces arrebata incluso a los que moran tranquilos junto al hogar familiar; sino que me aguardan viajes por mar y guerra tras guerra. Tampoco soy yo un cobarde que se escude en su temor como salvaguardia de su seguridad; sino que soy como tú sabes bien, para no ser vulgar en elogiarme. ¡Que apresure este enlace el reino, apresúrelo nuestro deseo, apresúrelo lo inestable e imprevisible de los tiempos que me aguardan! Y que en algo lo anticipe y lo acelere también el hecho de que nosotros dos somos hijos únicos, de modo que si la Fortuna algo malo planea para nosotros, os dejemos algunas muestras de nuestro afecto. Dirás tal vez que soy un desvergonzado por hablar de estas cosas. Sin embargo, desvergonzado hubiera sido de tratarlo a escondidas, y si obtuviera el placer furtivo o de noche o con embriaguez, o comunicándole mi pasión por medio de un criado o un viejo tutor. Pero no soy un desvergonzado al dialogar con una madre sobre los esponsales deseados de su hija, y al pedirte lo que ya habías concedido, y al rogarte que no rechaces los comunes votos de la casa y de todo el reino en esta ocasión".

»Decía esto a la favorable Dercía, y pronto la obligó a tratar de ello. Tras algunos remilgos breves prometió que hablaría en su favor.

»La muchacha no tenía, con los mismos sentimientos, la misma sinceridad de expresión en sus palabras con su tía. Además la joven, que había vivido siempre dentro del gineceo, no encontraba palabras convenientes

para ella. Cuando obtuvo la audiencia, se echó a llorar y quería decir algo, pero se quedaba en el principio. Apenas hacía indicaciones de intentar hablar y enseguida se quedaba con los labios abiertos y con la mirada como si fuera a decir algo. Pero al fin no emitía ningún sonido.

»Sus lágrimas se desprendían y sus mejillas enrojecían por la vergüenza de sus pensamientos, y de improviso, cuando empezaba otra vez a querer hablar, se ponía pálida. Su azoramiento estaba entre el susto y el ansia amorosa; el pudor la retenía y la pasión le daba valor, y como le faltaba decisión racional, se alborotaba mucho con una enorme turbación.

»Su tía Tambe enjugaba sus lágrimas con sus manos, la invitaba a tener confianza y decirle lo que quería. Pero como no lo lograba, y la muchacha estaba dominada con tales sufrimientos, ella dice: "Esto es para mí mejor que cualquier explicación. No hagas ningún reproche a mi hijo. Pues no ha tenido ninguna osadía, ni al regresar a nosotras con sus victorias y trofeos se ha excedido contigo como un soldado valentón. Seguro que ni siquiera le has visto esas intenciones. ¿Parece lenta la ley sobre el matrimonio a la feliz pareja? Mi hijo tiene prisa por casarse. Pero ni siquiera por eso llores, que no te va a forzar". Al mismo tiempo la abrazaba sonriendo y la besaba. Aun entonces por su emoción nada se atrevió a decir la muchacha, que retenía el corazón que le saltaba palpitando en el pecho, y al besarla más suavemente entre sus lágrimas de antes y la alegría de entonces casi pareció que había estado elocuente en expresar lo que quería. Se reunieron luego las dos hermanas y habló primero Dercía [...]».

COMENTARIO Y CONTRASTE CON OTRA LEYENDA

Hay en este párrafo de los encuentros de los dos protagonistas con sus tías algunos detalles muy típicos: como la juventud, aquí extremada, y la ingenuidad sentimental de estos dos primos. Él, joven rey ya famoso por sus conquistas, se muestra muy moderado y preocupado por el aspecto moral de su petición. Su joven prima muestra, en su emocionado silencio, la timidez y el pudor ejemplares de las doncellas románticas. Es notable que para tratar de la boda se dirijan a sus parientes femeninos, mientras que los padres no son mencionados. (Ya en la *Odisea* Nausica recomienda a Ulises

que hable primero a su madre, Arete, y en el libro IV de las *Argonáuticas* de Apolonio, es a Arete a quien Medea suplica para obtener la protección en su amores.) En este juvenil mundo apasionado de los príncipes adolescentes todo gira en torno al amor, que la castidad de los amantes y las conveniencias sociales aderezan. En el discurso de Nino, que por algunos momentos recuerda el estilo oratorio, en sus términos y estilo, hay una alusión muy clara a la *Tyche*, que domina a todos, y cuyo poder amenaza el futuro de los amantes, y a ese dios innominado, el Amor, que somete a los más grandes reyes, como a todos los demás humanos.

Todos los ingredientes de la novela, de su ambiente privado, están evocados en este cuadro. Las emociones de la joven (Semíramis) entran dentro del repertorio de esas descripciones que remontan a Safo, y en Apolonio encuentran un antecedente ejemplar, con paralelos en otras novelas.

Esta pareja feliz, cuya preocupación máxima es acelerar la boda prometida, no son, sin embargo, un par de anónimos adolescentes burgueses, que cumplen con un exceso de premura los deseos familiares de enlace preparado conscientemente, sino que se trata de dos figuras reales, con un evocador hombre histórico, o mejor, legendario.

Semíramis ha sido identificada con la reina asiria Sammu-ramat (nombre que significa 'la diosa Samm es glorificada'), que fue la reina oficial en el harén del rey Shamsi-Adad (823-810 a.C.) y luego reina regente durante los cinco primeros años de su hijo Adad-Miran III (809-782). Este monarca femenino impresionó a sus súbditos y se convirtió pronto en leyenda. Se decía hija de la diosa Derceto de Ascalón (aquí la buena tía Dercía), identificada con Atargatis, diosa del tipo de la Diosa Madre, y con Astarté o Ístar, diosas fenicias y babilónicas del amor y la guerra. De Semíramis, como de las diosas éstas, se contaban múltiples amoríos, seguidos de la ejecución del amante a órdenes de esta reina despótica. Mino es un personaje legendario, epónimo de la ciudad de Nínive, a quien se atribuyen hazañas de otros conquistadores asirios; para los griegos este conquistador, joven virtuoso, evocaría seguramente la figura del joven Ciro, idealizado por Jenofonte en su *Ciropedia*.

Pero sobre los amores de estos dos personajes circulaba en el mundo griego del siglo I d.C. otra historia, menos ejemplarmente romántica, aunque con mayor colorido de cuento folclórico. La cuentan Diodoro

(II, 20, 3-5), Plutarco (*Erótico*, 753, D-E) y Eliano (*V. h.*, VII, 1). La versión de Plutarco es así:

La siria Semíramis era la esclava y concubina de un esclavo —del gobernador de Fenicia, según Diodoro— en el palacio del rey Mino. El poderoso monarca se enamoró de ella y la hizo su amante. Semíramis llegó a dominarle tanto que osó pedirle permiso para dirigir por un día (por cinco, según otros) todos los asuntos del reino, con la corona y cetro y sentada en el trono del rey. Aquél se lo concedió y dio órdenes de que la obedecieran todos como a él mismo. Al principio, Semíramis fue moderada en sus órdenes para probar a los guardias, pero al ver que no se oponían ni vacilaban, ordenó prender a Mino, luego encadenarlo y finalmente matarlo. Hecho esto, reinó claramente sobre Asia largo tiempo.

En la narración de Plutarco —éste la pone en boca de uno de los interlocutores de su diálogo, que quiere mostrar lo peligroso del amor a las mujeres— encontramos una leyenda popular con algunos detalles exagerados, como que Semíramis fuera esclava y pretendiera el trono por un día. (Como ocupaban el puesto del amo los esclavos en las fiestas carnavalescas de los «Saturnalia».) Diodoro, que recogió esta historia seguramente de Ctesias, un médico griego que vivió en la corte persa, hacia el 400 a.C., cuenta otros hechos maravillosos del reinado de Semíramis, a quien atribuye la fundación de Babilonia, con sus portentosas edificaciones, y que, después de 43 años de reina, volaba al cielo en forma de paloma, con una metamorfosis acorde a su divina ascendencia.

Tanto la conducta del rey, que, con su harén, su pasión oriental y su dominio absoluto, toma las mujeres de sus vasallos, como la de la favorita que se adueña del trono, tienen un regusto oriental, y se parecen a algún relato semítico, como el de Ester y Mordecai en la corte del rey persa Asuero en la Biblia.[4] Pero nada más lejos del espíritu idealista de nuestra novela que esta historia de violencia y astucia. El Nino de la novela, que repetidamente expone su moderación y castidad, no tiene recuerdos de su harén y su despótico carácter de sultán. Este contraste puede expresar bien la diferencia entre la atmósfera sentimental de la novela y un cuento casi «milesio», como éste. La impotencia que siente Nino ante el amor y el azar es la que sienten los héroes de novela. Lavagnini ha insistido sobre la formación de novelas en torno a los héroes de una leyenda local; Perry, contra Ludvi-

kovsky, ha notado que el carácter patriótico de tales novelas casi desaparece bajo el interés sentimental.[5]

VIAJES Y SEPARACIÓN

El fragmento *B*, con tres columnas de 38 líneas, describe al parecer en la primera, muy estropeada, un encuentro de Nino y Semíramis, y en las dos restantes, el avance de Nino al frente de sus tropas (70.000 asirios escogidos, con aliados griegos y carios, y 150 elefantes, contra los armenios).[6]

El fragmento *C*, formado por sólo una columna con 50 líneas (muy dañadas, como ya hemos dicho), describe una situación también típica: Nino naufraga en la Cólquide separado de su flota, y lo más triste, de su querida esposa (al parecer, hecha prisionera), se lamenta y avanza por la ribera de este remoto país.

Como en el medieval *Roman d'Hector* o en la *Aquileida* bizantina, se cuenta la juventud de un famoso héroe como mero pretexto para una ficticia historia de amor y aventuras. La influencia de la *Ciropedia*, de Jenofonte, es notable, así como la mezcla de amor y aventuras viajeras que Rohde señala como productora del género. (Seguramente ha incluido también en sus expresiones sentimentales un tipo de lamentación amorosa que conocemos por algún ejemplo retórico; como el *Fragmento erótico de Alejandría*, publicado por B.P. Grenfell en 1896, y que se data en el año 173 a.C., que pinta las penas de una joven abandonada por su amante, con un apasionado acento.) En estos breves restos tenemos ya todos los típicos elementos de la novela: los viajes y la separación azarosa de los amantes se añaden a la descripción psicológica del fragmento *A*.

II
«QUÉREAS Y CALÍRROE», DE CARITÓN DE AFRODISIA

TRADICIÓN E IMPORTANCIA DEL TEXTO

Como Rohde señalaba, la persona, patria y época del autor de esta novela son para nosotros una conjetura entre niebla. Sabemos de Caritón el nombre por su introducción: «Yo, Caritón de Afrodisias, secretario del orador Atenágoras, voy a contar un suceso amoroso que acaeció en Siracusa».

Este Atenágoras es probablemente el político de que habla Tucídides (VI, 35), un contemporáneo de los héroes de la novela, cuyo fondo histórico se sitúa a comienzos del siglo IV a.C.; es, por tanto, un nombre alegórico, que sirve para indicarnos que el autor pretende conocer personal y directamente la historia de amor que nos cuenta, como hemos visto que pretendían hacerlo los cronistas de la guerra troyana. Rohde situaba esta obra como la última de la serie de novelas conservadas, con una fecha tardía como el siglo VI; aunque, por otra parte, no dejaba de observar la cercanía a las lecturas clásicas, la sencillez y unidad de la trama, y lo ático y correcto del vocabulario y estilo de Caritón, en comparación con otros novelistas.[1] Pronto se corrigió esta datación; ya en 1899 W. Schmid[2] señalaba que Caritón era el autor más antiguo de novelas conservadas, y que escribía hacia fines del siglo I. Luego han aparecido tres fragmentos de la novela en papiros del siglo II o III, que muestran la boga de la obra en esa época. La prioridad de esta novela sobre las otras ha sido bien estudiada por Calderini y por Perry.[3]

El éxito de los novelistas retóricos, como Heliodoro, Longo y Aquiles Tacio entre los bizantinos, como luego entre los autores de los siglos XVI y XVII, oscureció el nombre de los novelistas anteriores como Caritón y Jenofonte de Éfeso, cuya transmisión textual resultó mucho menos favorecida

por las preferencias de los copistas bizantinos. «Lo que puede llamarse el canon de la novela griega, que comprende los autores mencionados, estaba establecido unos 200 años antes de que el texto de Caritón o Jenofonte de Éfeso fuera encontrado y publicado (Caritón en 1750 y Jenofonte en 1726)».[4] Debemos la conservación de ambos autores a un solo manuscrito del siglo XIII, propiedad de un pequeño monasterio, la llamada «Badía Fiorentina», hasta el siglo XVIII en que fue transferido a la gran librería Medicea. (Hoy es el códice *Laurentianus Conventi Soppresi*, n.° 627.)

Ni los lectores renacentistas ni los de la época del Barroco europeo, con su auge novelesco, conocieron esta obra, que con la de Jenofonte (y, por supuesto, el fragmento de *Nino*) pertenece a la primera etapa del género, que algunos designan como presofística, por cuanto no está influida por las corrientes retóricas de la Segunda Sofística (siglo II), que dejan una huella tan marcada en Longo o Aquiles Tacio.

La novela de Caritón, con su sentimentalismo idealizado, todavía no fijado en clichés como en autores posteriores, y con su hábil inventiva, presenta cualidades excitantes en su lectura. Menos amanerada que las otras novelas y con un sentido más realista, si se puede hablar aquí de «realismo», en las reacciones sentimentales de sus personajes, pretende enlazar con un ambiente histórico de regusto clásico. Hermócrates, el padre de la heroína, es el famoso creador y estratego siciliano, que pinta Tucídides en su decisiva actuación contra los atenienses de Nicias, y el hijo de la pareja es, probablemente, el famoso tirano de Sicilia, Dionisio I, con una ascendencia falsificada en una historia romántica. Como en la novela de *Nino*, probablemente la trama enlaza con una leyenda local de Siracusa. Pero, quizá es mejor, antes de seguir comentando, ofrecer un resumen de los ocho libros de esta obra.

RESUMEN DE LA TRAMA

Libro I

Calírroe, hija del general siracusano Hermócrates, destacaba por su belleza; se la compara con Afrodita aún virgen, y su fama se extiende por Italia

y Grecia. Quéreas, hijo del siracusano Aristón, es también muy hermoso; se le compara con Aquiles, Nireo, Hipólito y Alcibíades. Eros ha planeado su enlace.

En una fiesta pública en honor de Afrodita, los jóvenes se ven y se enamoran al momento. Ambos caen enfermos de amor. La enemistad de sus padres demora el trato para la boda; hasta que en la asamblea del pueblo, reunida en el teatro, la muchedumbre inspirada por Eros como demagogo, aclama a Hermócrates, pidiéndole que haga posible la boda. Al acceder éste, se celebra la fiesta de Himeneo. El pueblo siente más alegría que por su victoria sobre los atenienses.[5] La boda se compara con la de Tetis y Peleo, tan cantada por los poetas. Pero también hubo una divinidad envidiosa: Enis, la Discordia.

Los demás pretendientes de la novia, tiranos de ciudades italianas, planean intrigas contra ellos. Llaman a Quéreas fuera de su casa con pretextos, y dejan rastros de una serenata nocturna en su puerta; luego calumnian a Calírroe, diciendo a Quéreas que su mujer le engaña. El dolor de éste es tan grande como el de Aquiles a la muerte de Patroclo. Por la noche un conjurado, fingido amante de la criada, logra que ésta le abra una puerta. Quéreas, al ver la sospechosa maniobra se precipita furioso en el interior. En la oscuridad, su mujer acude a su encuentro, apenada por su larga ausencia, cuando él, en el paroxismo de los celos, le da una patada en pleno diafragma. Calírroe, privada de respiración, cae al suelo como muerta.

La fama de esta muerte se difunde. La criada, sometida a tortura, confiesa la verdad. Quéreas quiere suicidarse, pero su amigo Policarmo —nuevo Patroclo de nuestro Aquiles— lo retiene. En su juicio en la asamblea, Quéreas pide la muerte como castigo, pero Hermócrates se opone. Se describen los magníficos funerales de Calírroe, con procesión pública hasta la tumba. Se la entierra con un tesoro en joyas y ofrendas.

Terón, pirata perverso, que ha asistido a la ceremonia, medita el robo fúnebre de la tumba, y escoge a sus compañeros. Mientras éstos hacen sus preparativos, Calírroe vuelve en sí en el lecho fúnebre. Escena patética de reconocimiento de su soledad y su enterramiento. Lamentos de la joven. De noche, los ladrones asaltan la tumba. Calírroe se echa a los pies del primer bandido que desciende, y que sale espantado, creyéndola un fantasma. Al fin, baja el propio Terón, que la recoge junto con el botín.

Deliberaciones sobre la suerte de la cautiva. Los demás proponen matarla, Terón decide venderla como esclava. La llevan engañada lejos de Sicilia. Bordean el Ática —pretexto para criticar a los atenienses—, y llegan a la suntuosa Jonia, cerca de Mileto. Terón duda en un monólogo sobre los peligros de vender como esclava a la joven. Luego, al día siguiente, ve un cortejo enlutado, y pregunta a uno de sus miembros, Leonás, que le informa de que Dionisio, su señor, acaba de perder a su querida esposa. Terón le ofrece la hermosa cautiva; después de amistoso diálogo se la vende. Conduce a Calírroe, engañada, a una alquería, donde queda en prenda hasta firmar el contrato de venta. Terón recibe el precio por anticipado —un talento de plata— y apenas llega al navío, ordena zarpar furtivamente. Los compradores admiran la belleza de la joven, comparable a Afrodita. El libro acaba en un largo lamento de Calírroe, que recapitula todas sus desdichas, contra la Fortuna, hasta que la vence el sueño.

Libro II

Leonás va al encuentro de su señor Dionisio, que acaba de soñar con su difunta esposa, aún más bella en un nuevo himeneo. Dionisio desconfía de la noticia sobre la belleza de la muchacha, por no aceptar que en belleza una esclava pueda asemejarse a una persona libre. Nobleza y belleza —dice— van juntas, como cantan los poetas. Mientras el criado busca en vano a los piratas para redactar el contrato de venta, las mujeres de la alquería, dirigidas por Plangón, la inteligente esposa del intendente de la granja, alaban y arreglan a Calírroe. Después va a rezar al templo cercano de Afrodita.

Leonás prepara, al cabo de cierto tiempo, un viaje de su señor a la finca. Al entrar en la capilla de la diosa en el camino, se encuentra con Calírroe, ante la que se prosterna tomándola por Afrodita en persona. Ante las explicaciones de su criado, le recuerda con reproches que Homero ha contado que los dioses se aparecen en formas humanas. Calírroe pide que deje de burlarse. La multitud acude a ver su belleza. (El autor comenta que la naturaleza confiere la realeza al otorgar la hermosura.)

Dionisio intenta disimular su herida amorosa y demostrar su carácter virtuoso. Envía la cena al aposento de la muchacha, y por la noche no pue-

de dormir, recordando una y otra vez la figura y los gestos de Calírroe. La razón y la pasión batallan en su interior,[6] Eros le asalta, por más que su razón intenta resistir. Dialoga con su intendente Leonás sobre la historia de Calírroe, que desconoce.

Encuentro en el templo de Afrodita de Dionisio y de Calírroe: ésta dice sólo su nombre, niega su condición de esclava y se echa a llorar. Él le muestra su buen corazón y ella cuenta parte de su historia, sin mencionar la intervención en su falsa muerte de su esposo Quéreas, ni su boda. Monólogo de Dionisio, con quejas contra Eros. La cautiva, más bella que Helena —dice—, al abandonarle le dejará sin vida. Leonás le recuerda que es su esclava, pero Dionisio afirma que nada hará indigno de ambos. Ordena a Plangón[7] que la trate como a su señora, y que no se refiera jamás a él llamándole «amo», sino siempre sólo por su nombre. Calírroe intercede por Plangón y su marido ante Dionisio, y al recibir su asentimiento, le besa la mano en acción de gracias. Aquél promete la libertad al matrimonio si logran que Calírroe le acepte por esposo; si no, piensa en morir, de pena y de hambre.

Observaciones del autor sobre el poder de la Fortuna. Calírroe se da cuenta de que espera un hijo de Quéreas, y está embarazada de dos meses. Lamentos y monólogo de Calírroe por su suerte y la de su hijo. La esclava Plangón ofrece una solución: su boda con Dionisio, que aceptaría el niño como suyo. Calírroe, pensando en el futuro de su hijo, tal vez glorioso como el de su abuelo Hermócrates, se decide a la inmediata boda.

Libro III

Dionisio, por amor desesperado, se dejaba morir de hambre y redactaba ya su testamento. Ante la noticia inesperada de Plangón sobre la próxima boda, cae en un desmayo profundo. Ya le lloran por muerto cuando vuelve en sí. Entrevista de ambos. Alusiones a un posible hijo del matrimonio, descendiente por su madre del glorioso Hermócrates. Calírroe exige un juramento —por el mar, Afrodita y Eros— de respeto.

Apresuramiento apasionado de Dionisio por la boda. Calírroe va a rogar a Afrodita en acción de gracias por el nuevo padre para su hijo. Los marinos que la ven salir del templo, la adoran como a una diosa. Gran fies-

ta para la multitud, que acude a contemplar a la novia: «¡Afrodita que se casa!». Púrpura, flores y gente amontonada hasta el tejado de las casas para ver el cortejo. Pero siempre acecha una envidiosa divinidad.[8]

Mientras tanto, en Siracusa, Quéreas había encontrado la tumba saqueada y echado a faltar el cuerpo de Calírroe, y después de llorarla, él y otros sicilianos habían partido en su busca. Aunque los esfuerzos humanos fueron inútiles, la Fortuna iba a aportar noticias. Los piratas, después de vender a Calírroe, sufrieron tempestades que les impidieron alcanzar la tierra, y habían muerto todos, menos Terón, de sed sobre su barco cargado con el botín, cuando la trirreme de Quéreas se encuentra con el navío a la deriva. Los sicilianos reconocen las ofrendas a la muerta; sólo falta su cuerpo. El moribundo Terón, se repone al beber agua, y cuenta una falsa historia. Vuelven a Siracusa.

Allí, en el teatro, donde se ha reunido todo el pueblo, el enlutado y triste Quéreas cuenta su aventura. Terón, que repite su falsa historia, es reconocido por un ciudadano, se le somete a tortura, y, ya quemado y desgarrado, confiesa. Es conducido al suplicio por la multitud. «Ante la tumba de Calírroe fue crucificado, y desde lo alto de la cruz, veía aquel mar por donde condujo prisionera a la hija de Hermócrates y al que ni los atenienses habían podido dominar».

Partida de Quéreas hacia Mileto. Despedida de los viejos padres con gran patetismo; su amigo Policarmo se embarca con él.

Llegada a la costa Jonia. Mientras Quéreas duda dónde comenzar la búsqueda, llegan al santuario de Afrodita, y al rezar descubren una estatua de oro de Calírroe ofrecida por Dionisio. Quéreas cae desmayado, al ver la semejanza de la imagen.

La servidora del templo le recoge y cuenta la historia de la retratada. Lamentos de Quéreas. Focas, el intendente de Dionisio, al enterarse de quiénes son los recién llegados, denuncia la presencia de la nave como enemiga a unas tropas del país, «bárbaros» persas, que la atacan de noche, la incendian y se reparten los prisioneros. Vendidos como esclavos, Quéreas y Policarmo trabajan en Caria los campos de Mitrídates, sátrapa de la región.

Calírroe, en sueños, ve a Quéreas. Al oír sus palabras, Dionisio le pregunta por él, y entonces se entera de su existencia, pero decide consolarla. Al cabo de siete meses del matrimonio nace el hijo que Dionisio considera

suyo. El noble jonio, feliz, abandona la casa en manos de su mujer, ofrece sacrificios a los dioses y regalos a la ciudad.

Ambos van a rezar agradecidos a Afrodita. Calírroe pide a la diosa que proteja el destino de su hijo. La sacerdotisa le cuenta el curioso desmayo de un extranjero al ver la imagen; sospecha ella que se trata de su esposo Quéreas.

Dionisio se entera por Focas de la llegada de los extranjeros y de su destino. Tanto Dionisio como Calírroe creen que todos han muerto en el ataque nocturno, porque los testigos vieron al amanecer sólo el mar teñido de sangre y cadáveres flotando sobre las olas, Calírroe, a quien dejan sola, expresa su dolor, y su triste destino, quejándose de Afrodita y de la crueldad del mar.

Libro IV

Para consolar a su esposa, Dionisio manda construir un lujoso cenotafio y celebrar solemnes funerales por Quéreas. A la ceremonia asisten los sátrapas Mitrídates de Caria y Farnaces de Lidia, atraídos por la belleza de Calírroe, «más renombrada que Ariadna y Leda». Al verla avanzar, vestida de negro y con los cabellos sueltos, brillante como una estrella y los brazos desnudos, más atractiva que las muchachas de blancos brazos y de hermosos tobillos de que habla Homero, el sátrapa Mitrídates sufre un fulminante desmayo. La procesión avanza hasta el túmulo. Calírroe repite sus quejas contra la Fortuna. «La multitud estalló entonces en sollozos, y todos se apiadaban de Quéreas, pero no tanto por estar muerto, como por verse privado de semejante mujer».

Mientras le dedicaban el mausoleo en Mileto, Quéreas desfallecía en Caria, entre las lánguidas tristezas amorosas y sus penosos trabajos de esclavo, encadenado junto al fiel Policarmo. Intentan huir con otros esclavos, son hechos prisioneros y condenados a muerte en la cruz. Al avanzar con la cruz a cuestas, Policarmo exclama a voces: «¡Por tu culpa, Calírroe, sufrimos todo esto!». Creyendo que se trata de una cómplice, sus guardianes lo conducen para nueva confesión por la tortura ante Mitrídates, que, muy desmejorado en su enamoramiento sin esperanza, ha regresado de Mileto. A éste le sorprende la coincidencia de nombres, y al

fin, en una patética escena, logra saber que Quéreas, el llorado difunto, es uno de sus esclavos, a punto de ser crucificado. Ordena a todos los presentes que corran con la orden de detener al verdugo.

Ya habían sido crucificados los demás y Quéreas iba a ser puesto en la cruz cuando llegan a suspender la ejecución, con gran desilusión del condenado, que esperaba la muerte como liberación de los dolores de la vida y del amor desgraciado. Mitrídates sale a su encuentro, llamándole hermano y amigo, y regalándole con baños, ropas y un banquete. En éste le informa sobre el estado actual de su Calírroe; Quéreas se lamenta de no haber muerto antes de conocer la nueva boda de su mujer, y todos los comensales lloran al oírle. Mitrídates aconseja al protagonista que no vaya en persona, sino que envíe una carta a su mujer, que él se encargará de hacerla llegar por sus mensajeros. Salen éstos con espléndidos regalos y mensajes sellados, pero son confiscados por las tropas de policía, y la carta es remitida directamente a Dionisio.

Cuando éste la lee, casi se desmaya de lo que supone una trampa del sátrapa, y recurre en contra de su maquinación a Farnaces, sátrapa de Lidia y Jonia, que, por su rivalidad con Mitrídates y por celos, porque también se ha enamorado de Calírroe, lo denuncia a Artajerjes, rey de Persia. El rey, después de algunas vacilaciones, manda llamar a Dionisio y su mujer, y a Mitrídates. Éste piensa en sublevarse y conquistar Mileto, porque «el poder es una espléndida mortaja, y junto a Calírroe, la muerte sería agradable», pero al saber que ella y su esposo han salido ya hacia la corte, se pone en camino. De Mileto y de Caria salen las dos expediciones que impulsa Eros: Calírroe, tan hermosa como Ártemis o Afrodita, con Dionisio, preocupado por el Amor y, por otro lado, Mitrídates con Quéreas y Policarmo como testigos.

Libro V

El autor recapitula los episodios narrados. Calírroe, al cruzar el Éufrates, lejos del mar familiar, vuelve a dirigir sus quejas contra la Fortuna. Todos los pueblos del país que atraviesan salen al camino a admirar su belleza ofreciéndole hospitalidad.

Mitrídates es el primero en presentarse, temeroso, en Babilonia. Quéreas se lamenta por el forzado apartamiento de su esposa; Dionisio teme que la celebridad de su belleza la aparte de él. Las damas de la corte persa buscan una belleza local para eclipsar a la famosa extranjera, y designan a Rodogarme, hermana de Farnaces, como su acompañante. Toda Babilonia sale a recibir el cortejo. Cuando se descorren las cortinillas del coche y sale Calírroe, los bárbaros deslumbrados se arrodillan adorando su belleza. Hay bandos y discusiones en Babilonia, acerca del proceso, fijado para treinta días después. «¿Qué juegos olímpicos, qué noches de Eleusis despertaron nunca tanta impaciencia?».

El rey los recibe en una gran sala de palacio, rodeado de sus generales. Mitrídates pide la presencia de Calírroe, a la que pesaroso va a buscar Dionisio. Cuando le cuenta el motivo del viaje, ella se lamenta otra vez contra la Fortuna. Por la noche, en cambio, tiene un feliz sueño; se ve virgen en Siracusa, en el templo de Afrodita el día de su boda, con sus padres y con Quéreas.

Desde el alba el público se aglomera en torno al palacio. Aparece la heroína, tan admirable como aparecía Helena a la vista de los ancianos de Troya. Todos quedan en silencio. Dionisio toma la palabra y cuenta su historia. O Quéreas está vivo o Mitrídates debe ser acusado de adulterio. Todos se ponen de su parte. Muy hábilmente se defiende aquél, y al fin en un teatral golpe de efecto, grita invocando a los dioses y a Quéreas, que aparece en ese momento sorprendente. «¿Quién podría contar dignamente el aspecto de aquel juicio? ¿Qué poeta llevó jamás a la escena una historia tan extraordinaria? Hubiérase dicho que se estaba en un teatro lleno de miles de diversos sentimientos. Todo eso allí a la vez, alegría, tumulto, lágrimas, piedad, incredulidad y ruegos. Veían a Quéreas incomparablemente feliz, se alegraban con Mitrídates, compartían el dolor de Dionisio y no sabían qué pensar de Calírroe, que contemplaba con asombro y embeleso a Quéreas. Creo que el propio rey hubiera querido ser entonces Quéreas».

Libro VI

Opiniones sobre el destino de Calírroe; unos piensan que el rey la dará a Quéreas, otros a Dionisio, y también hay los dos partidos entre las opinio-

nes femeninas. La reina, celosa, desea que se juzgue pronto; el rey se lamenta de la brevedad del plazo, en un monólogo donde expresa su pena por el posible alejamiento de la bella Calírroe. Al día siguiente, cuando todo el mundo se ha congregado con gran expectación, anuncia que en un sueño los dioses le ordenan treinta días de prácticas religiosas, y suspende el juicio. En estas fiestas, se sacrifica a Eros y a Afrodita.

Lamentos en monólogos de Dionisio y de Quéreas. Diálogo entre el rey, que se confiesa dominado por el dios Amor, «que, como dicen relatos y poemas, es tirano de todos los dioses, incluso del propio Zeus», y su consejero Artáxates. El rey se niega a obrar indignamente, a pesar de los consejos del eunuco. Sale a cazar con espléndido atavío, pero sólo piensa en la joven, que cual Ártemis cazadora sueña ver a través del monte. Artáxates lo persuade y el rey lo manda a Calírroe para tentarla. («Pero no conocía los sentimientos nobles de los griegos, y sobre todo los de Calírroe, virtuosa y amante de su marido».) Contra lo esperado por Artáxates, la heroína rechaza la pretensión real.

Lamento en otro soliloquio de la joven, que piensa en el suicidio como salvación. De nuevo, por la noche, el rey insiste al eunuco en que hable con Calírroe en secreto. Aquél la amenaza. «Pero Calírroe ni la unión con Zeus habría aceptado, y hubiera preferido pasar un solo día junto a Quéreas a la inmortalidad misma».

Intervención de la Fortuna: el rey de Egipto se había sublevado y avanzaba por Siria y Fenicia. Movilización de los persas; desde Babilonia el rey sale con su ejército, seguido de su harén, con la reina, y, por orden expresa, con la joven griega sometida a juicio.

Libro VII

Quéreas, abandonado en Babilonia con su amigo Policarmo, es engañado por la noticia de que el rey ha devuelto a Calírroe a Dionisio, para tenerle de aliado en la guerra. Se pasa entonces por despecho a los egipcios que conquistan Siria, y al frente de los mercenarios griegos conquista la ciudad de Tiro, que había resistido todos los ataques. El rey de Persia deja a sus mujeres y sus tesoros en la isla de Arados, creyéndola un lugar seguro,

mientras avanza al encuentro de los egipcios. Hay en la isla un santuario de Afrodita, a la que implora Calírroe.

El rey egipcio pone a Quéreas al frente de la flota, recordando el prestigio de su suegro Hermócrates en los combates marinos, mientras él avanza por tierra hacia Pelusio. En la batalla, los egipcios son derrotados, y Dionisio, con 5.000 hombres, los persigue y trae a Artajerjes la cabeza del rey egipcio. Mientras tanto, Quéreas ha vencido por mar y se lleva su botín de prisioneros a Arados. El rey promete a Dionisio, en prenda de sus méritos, entregarle a Calírroe. Pero desconoce que en ese momento todas las mujeres de la corte están en posesión de Quéreas. Como las tropas del rey, también el otro ejército se supone vencedor.

Las mujeres persas se lamentan de su esclavitud, y Estatira junto a Calírroe. Un soldado le dice que por su belleza el jefe de los mercenarios seguramente la tomará por mujer. Calírroe se lamenta y pide la muerte. El soldado se lo cuenta a Quéreas, y éste ordena que dejen tranquila a esa mujer, que no conoce: «¡Porque tal vez llora a su marido!».

Libro VIII

El autor recapitula la situación: Quéreas, ignorante de que Calírroe está en su poder, va a darla como botín a sus enemigos: ¡qué obra tan triste de la Fortuna, si no le pareciera excesiva a Afrodita, que ha decidido reunir ya a ambos esposos! Anuncia aquí al lector que la historia va a tener, al fin, un final feliz.

Como Calírroe se niega a partir con el botín, prefiriendo morir de hambre, Quéreas en persona va a conocer a la prisionera. Reconocimiento de ambos esposos. Gran fiesta en el campamento con la alegría de la tropa, y noche de amor, en que los dos esposos reunidos se cuentan uno a otro sus andanzas y aventuras. Aún de noche, llega la noticia de que por tierra ha sido victorioso el rey persa, y que ahora, con temor por su mujer cautiva, avanza con todo su ejército hacia Arados. Los griegos embarcan con todo su botín. Van hacia Chipre. En Pafos rinden culto a la famosa Afrodita. A petición de Calírroe devuelven a Estatira a su marido, el rey de Persia, con una carta de Quéreas para él y otra de Calírroe para Dionisio, en la que se

despide afectuosa de él y le encomienda el cuidado de su hijo. Despedida de las mujeres. A los nobles persas, desesperados por la marcha de sus mujeres, les sorprenden las dos naves en que Estatira regresa. Le cuenta a Artajerjes lo ocurrido. El rey exclama: «¡Feliz ese Quéreas! ¡Ha sido más afortunado que yo!». Entrega a Dionisio la carta, que éste, a solas, lee con gran emoción.

En Siracusa, el pueblo se previene contra la flota desconocida y engalanada que arriba. Ante la multitud, capitaneada por Hermócrates, aparece Calírroe. Gran sorpresa. La multitud se reúne luego en el teatro para escuchar el relato de Quéreas. Allí éste vuelve a contar sus andanzas y hazañas. En cuanto a su hijo y Dionisio, afirma que un día llegará con otra flota el descendiente de Hermócrates. El pueblo aclama a Quéreas, a su fiel amigo Policarmo, y concede ciudadanía y tierras a los marinos egipcios. Calírroe, entretanto, da las gracias a Afrodita en el templo donde vio por vez primera a Quéreas.

«Y ésta es la historia de Calírroe que yo puse por escrito», dice el autor.

COMENTARIO

Diríase que ese maligno azar que persigue a los héroes de la novela alcanzó también a la obra de Caritón, haciendo que permaneciera ignorada hasta mediados del siglo XVIII (la 1.ª ed. por D'Orville, en Amsterdam, es de 1750, como ya dijimos), y luego, por su tardía datación, fue relegada por los filólogos hasta su datación correcta, en los últimos años del siglo XIX. Dos ediciones modernas del texto son las de A. Calderini, *Le avventure di Cherea e Calirroe* (Turín, 1913), y la de W.E. Blake (Oxford, 1938). El prólogo de Calderini y el excelente artículo publicado por Perry en 1930 señalan bien los méritos de esta novela, que es, por su estilo y su ingenuidad sentimental, la más cercana a los clásicos y la más atractiva en su lectura.[9] Nos hemos demorado un poco en su resumen por dos motivos: se trata de un texto muy poco conocido, y tenemos interés en explicar algunos rasgos de su estructura narrativa. La intriga es relativamente sencilla y está conducida con buen ritmo hasta el clímax del encuentro final. La heroína tiene un papel dramático más prolongado que el héroe; aunque en éste hay que se-

ñalar un notable cambio en los dos últimos libros, donde su carácter paciente queda oculto por su brío como caudillo militar y los lamentos ceden a las hazañas guerreras. Por lo demás, los héroes sufren y dudan, en repetidos lamentos contra la Fortuna. El suicidio parece a los amantes la única solución heroica. Por su bondadoso carácter los poderosos sufren también, torturados por el amor, y refrenan sus pasiones por un sentido profundo de las convenciones morales. Dionisio y Artajerjes no ceden a los consejos de sus esclavos, que, al ser siervos, no tienen carácter noble. También Estatira y el victorioso Quéreas saben ser amables con los cautivos. Como ya hemos notado, el novelista destaca, repetidamente, que detrás de todas estas peripecias laberínticas están el Amor y la Fortuna ciega, *Tyche* y *Afrodita* o *Eros*. Aunque todo sucede por medios naturales, la piedad hacia Afrodita, con tan ubicuos templos para encuentros y súplicas, se ve recompensada. Las situaciones novelescas muestran la ironía del destino. Mientras entierran suntuosamente a Quéreas, éste trabaja de esclavo; mientras Calírroe piensa suicidarse antes de ser llevada al jefe de los egipcios, que es su esposo Quéreas, éste manda que nadie la moleste, etc.

Las repetidas apariciones y sorpresas tienen un efecto teatral. La ironía es también un procedimiento trágico; se basa en la ignorancia de los actores humanos de un aspecto de la situación que el espectador, ya advertido, aprecia; en contraste con el «suspense» en Heliodoro, que mantiene al lector en la ignorancia como a los otros. Resalta, por tanto, el carácter patético del actuar en la ignorancia de los hombres frente a las sorpresas del azar. Hay en esta novela muchos diálogos y soliloquios: como los que emplea Tucídides (por ejemplo, la discusión de los piratas sobre Calírroe en I), o los del teatro, como se dice expresamente en la escena del juicio de Babilonia. Estos diálogos y monólogos sirven para una caracterización psicológica directa, aunque, como en las repetidas lamentaciones, adolecen de cierta monotonía. También los personajes secundarios, Terón, Leonás, Plangón, Estatira, Artajerjes y Dionisio, están bien caracterizados.

Perry subrayó algunos rasgos tempranos del género en esta novela, a diferencia de las obras posteriores incluidas por la retórica sofística. Así, por ejemplo, su cercanía a la leyenda histórica que le sirve de base, como ya hemos dicho. Los nombres de los personajes tiene aires históricos, aunque con inconsecuencias cronológicas.[10] Por otra parte, domina el carácter mi-

mético de la acción (con esas dudas y deliberaciones de los actores) sobre el retórico; el aspecto psicológico se escenifica con claridad. El carácter ingenuo de la actuación y el sentimentalismo son muestra del gusto del público a quien la obra iba dirigida. Obra popular y juvenil, está escrita con humor y con entusiasmo. Pero ¿hasta qué punto el novelista se toma a sí mismo en serio, cuando compara a su heroína con las diosas, o a su héroe con Aquiles, o se pregunta si algún otro poeta o dramaturgo describió una escena semejante a la del juicio de Artajerjes? De «demasiado pueril y sentimental para dirigirse al lector cultivado» ha tratado Perry esta obra, recordando que pudiera estar dirigida a su autor el epígrafe de Filóstrato (en su carta 66): «A Caritón: ¿Crees que los griegos van a acordarse de tus obras cuando hayas muerto? Pero los que nada son cuando viven... ¿quién serán cuando ya no existan?». Este epigrama dirigido, en caso de tratarse de nuestro autor, a un novelista más de cien años anterior a Filóstrato, podría expresar el sentir de los intelectuales frente a los novelistas —que no son «nadie» intelectualmente— y su público popular.[11]

Son muy notables en la novela las escenas de masas, atraídas por la belleza de la protagonista o interesadas en la felicidad de los amantes. En Siracusa acuden al teatro, donde se realizan las reuniones políticas, al parecer; para solicitar a Hermócrates su consentimiento para la boda, para juzgar a Quéreas de la muerte de su esposa, para escuchar el relato del pirata Terón y el de toda la historia en la escena final. En el camino a Babilonia la muchedumbre sale a ver el cortejo de la bella extranjera, entre flores y gritos de alegría. Acompaña en fiestas las alegrías de los amantes y llora en coro sus desgracias. No parecen tener otras ocupaciones políticas que esa preocupación por las historias románticas, y cuando se cuenta que Hermócrates es más elogiado por la boda de su hija que por su victoria sobre los atenienses el lector acogería el relato con una sonrisa de complicidad.

El sentimiento es también ingenuo y fácil. La belleza de Calírroe desata pasiones incendiarias en todos los que la contemplan, como las heroínas de otras novelas; pero los desmayos y languideces de amor están aquí muy marcados: el sátrapa Mitrídates cae al verla como herido por un dardo y luego regresa adelgazado y muy desmejorado por los recuerdos; el propio rey persa queda embelesado y no puede pensar en otra cosa, etc. Las lágrimas y la emoción se imponen ante los bellos gestos. Los esbirros de Mitrí-

dates, que no sienten crucificar a los 16 esclavos fugitivos, cuando oyen a Policarmo pedir que apresuren su crucifixión para acompañar pronto en la muerte a su amigo Quéreas, conmovidos por ese rasgo de amistad, prorrumpen en sollozos, y luego corren a detener al verdugo. Esta escena de la carrera para detener al verdugo que va a crucificar a Quéreas, para lograr salvarlo en el último momento, cuando los demás ya están en la cruz y a él lo colocaban sobre el madero, tiene un regusto de folletín, nosotros diríamos casi... cinematográfico.[12] Como en ciertas películas de acción, también la simultaneidad de escenas en lugares diferentes tiene en nuestra novela un decidido valor: así, la acción en Siracusa y en Mileto en los libros II y III, el avance de los dos cortejos hacia Babilonia, etc. Este sentido de la premura en el tiempo para un feliz éxito se encuentra ya en alguna dramática narración histórica de Tucídides, pero el juego con dos lugares escénicos presta aquí más dramática ironía a la narración. En esta mayor posibilidad de los escenarios aventaja esta épica decadente al teatro, del que tantos trucos conserva.

ESTRUCTURA DRAMÁTICA

La estructura de esta obra, más compacta y sencilla que otras, ha sido analizada por R. Reitzenstein[13] como la de un drama en cinco actos:

I. Boda de Queréas y Calíorre Aventuras de Calíorre hasta su boda con Dionisio en Mileto (libros I y II).
II. Aventuras de Quéreas. Mitrídates. Envío de cartas. Marcha a Babilonia (libros III y IV).
III. Juicio en Babilonia. Artajerjes (libros V y VI).
IV. Triunfos militares de Quéreas (libro VII).
V. Reconocimiento de los dos esposos y regreso a Siracusa (libro VIII).

El tema fundamental en la novela es la interacción psicológica entre los caracteres y sus reacciones frente a los sucesos externos. Éstos, aun los más violentos, están descritos de modo rápido y sumario. Incidentes como la deriva del barco de Terón y su captura en III, 7, 3, y la decapitación del rey egipcio

en VII, 5, 14, son dos ejemplos de esa brevedad. Aun en las escenas de la guerra, el autor muestra su predilección por el lenguaje directo; así, por ejemplo, en los discursos (de VII, 3-4) ante los soldados. En las escenas públicas en Siracusa o en el juicio en Babilonia queda manifiesto ese mismo afán. Casi la mitad de la novela pertenece al lenguaje directo (exactamente el 44 por ciento del texto; frente a un 29 por ciento en Jenofonte de Éfeso).[14]

En este uso frecuente del diálogo, que a veces se hace rápido, en una especie de *esticomitia* (esp. I, 12, 6-10; III, 4, 8-9; V, 85), puede haber una influencia teatral; como puede haberla en la estructura general de la obra.

En el comienzo del libro VIII, el autor enuncia, después de recapitular todas las aventuras de los protagonistas, el «happy end». Las recapitulaciones, abundantes en la trama,[15] tienen probablemente una función rememoradora para el lector o el auditor, ya que seguramente se conocía la obra en varias sesiones, es decir, como una novela «por entregas».[16] Pero esta última, acompañada por la exposición final ante todo el pueblo de Siracusa, tiene una función especialmente notable, ya que se nos dice que el final será una especie de *catarsis* (*katharsion*, VIII, 1, 4) de los anteriores sufrimientos.[17] La referencia a toda la ciudad de la aventura privada de los dos amantes protagonistas reviste de mayor dignidad los sucesos por su enmarcación, que recuerda los hechos dignos de la historiografía.

Esta estructura está subrayada por las recapitulaciones del autor al principio del libro V (es decir, en lo que sería el III acto) y el libro VII (o V acto).

Este análisis tiene además la ventaja de enmarcar como acto central de la pieza el juicio en la corte de Babilonia, que está preparado con un sentido muy espectacular, y donde se hallan reunidos todos los enamorados de Calírroe: Quéreas, Dionisio, Mitrídates y Artajerjes, que luego vuelven a dispersarse de nuevo por escenarios diferentes, del mismo modo que los dos amantes.

Esta estructura narrativa sencilla, bastante equitativa, tiene otros regustos clásicos. La pureza ática del lenguaje está en porcentaje mayor que en ninguna otra novela. Algunos tópicos hay aquí, como los elogios a la naturaleza libre de los griegos frente a los bárbaros. Las imitaciones de autores clásicos, como de Jenofonte y Tucídides en algunas escenas narrativas, se contraponen a las abundantes citas de Homero en pasajes de cierto relieve (24 citas, según la cuenta de Rohde; a veces de varios versos).[18] La mez-

cla de prosa y verso testimonia un nivel popular en esta literatura. Al filólogo clásico, estas citas, de la *Ilíada* casi siempre, le sugieren la decadencia de la literatura griega, por su aplicación a un contexto tan lejano del original. Algunas escenas son también debidas a influjos de la literatura anterior, por ejemplo, la despedida de los viejos padres de Quéreas al emprender éste su viaje, las dudas de Dionisio (que recuerdan algunos pasajes de las *Argonáuticas*) y el papel de amigo fiel que tiene Policarmo aquí es de larga tradición (como el de Patroclo con Aquiles o Pílades con Orestes).

Faltan, en cambio, otros detalles de las novelas más sofisticadas: no hay descripciones de paisajes ni de objetos, por ejemplo, de cuadros mitológicos o estatuas o animales exóticos que como *ekphraseis* retóricas aparecen en otros autores más pedantes. Tampoco hay alusiones a la magia, ni se intercalan pequeños relatos ajenos a la historia central, ni el protagonista sufre tentaciones por parte de otras mujeres. La castidad no tiene aquí el papel formal que en los relatos posteriores. Lo que importa es más bien la fidelidad sentimental. Frente a las obras de Longo, de Aquiles Tacio o de Heliodoro, nuestra novela es poco sensual, sin esos detalles picantes o esos trucos de los novelistas tardíos. El doble matrimonio consumado de la heroína sería extraño en cualquiera de esos otros novelistas. También son característicos de ese ambiente de nuestra novela los conflictos psicológicos entre el amor pasión y el deber moral de los poderosos. Pero Dionisio está dispuesto a morir antes que a forzar la voluntad de su esclava Calírroe, y el omnipotente señor de Asia, Artajerjes, languidece de amor antes de dar un mal ejemplo de incontinencia. Ya al principio de la obra se repite la palabra «filantropía», y la mayoría de los personajes tienen buenos sentimientos. La excepción es el malvado Terón, que recibe justo castigo: escapa de la muerte por sed en el mar para ser torturado y crucificado.

Es difícil calibrar la originalidad total de la obra de Caritón, porque conocemos mal la literatura popular con la que se relaciona y la leyenda local que le sirve de base. Ya hemos destacado algunos ecos clásicos y sus diferencias con obras del género, que más tarde veremos en mayor detalle. El autor tiene un talento dramático para ciertos cuadros efectistas, que recordamos mejor que los caracteres de los protagonistas: así, por ejemplo, la escena del despertar de Calírroe en el ataúd, enterrada en vida, y su aparición como un fantasma ante los ojos de los asaltantes de tumbas; o el monólogo de Ca-

lírroe al saber que va a tener un hijo con frases dirigidas al niño que lleva en sí; o la escena del juicio entre Mitrídates y Dionisio. Un afán de novedad con regusto barroco hay en estas páginas; en otras destaca la sinceridad dramática de los personajes. Así, por ejemplo, en el primer encuentro entre Dionisio y Calírroe, con un diálogo directo, donde los silencios están impregnados de una emoción que no alcanza la retórica posterior, o la escena del rey persa de caza, que parece evocar ya algún suntuoso tapiz medieval, con su pompa y el pensamiento fijo en la imagen de Calírroe, en una ensoñación de furtiva Diana corriendo por los boscajes con la falda flotante sobre las rodillas.

Si uno acepta las convenciones sentimentales y argumentales de este género romántico, apreciará la historia de Quéreas y Calírroe como una novela ejemplar.

12

«LAS EFESÍACAS» O «ANTÍA Y HABRÓCOMES», DE JENOFONTE DE ÉFESO

RESUMEN DE EPISODIOS

Vamos a comenzar con el resumen de la novela:

Libro I

Había en Éfeso un joven de belleza incomparable, Habrócomes, que despreciaba el poder de Eros. Pero el dios planea su venganza. En la fiesta local de Ártemis, al frente de la procesión de muchachas efesias, va la joven Antía, tan radiante en su belleza que los espectadores la adoran como a la misma Ártemis. También Habrócomes les parece un dios. «¡Qué pareja harían!», exclaman. Al verse los jóvenes —de dieciséis y catorce años, respectivamente— quedan con la mirada clavada uno en otro: el dios Amor los subyuga.

A su vuelta a casa ambos se quejan y enferman de amor. Rezan a la diosa y se ven en su templo en mutismo apasionado. Los padres de uno y otro, preocupados por la enfermedad aparentemente incurable, acuden a consultar al oráculo de Apolo en Claros. El dios anuncia en confusos hexámetros su curación, sus aventuras y peligros por tierra y mar, y su felicidad final. Los padres deciden la boda con gran regocijo de la población. Descripción de los adornos del lecho nupcial y de la conversación de los dos esposos en su encuentro de la noche de bodas.

Pero el Destino no se ha olvidado de los jóvenes. Van a salir de viaje hacia Egipto acompañados de Leucón y Roda, pareja joven de fieles esclavos. Despedida en la puerta de los padres y la multitud efesia. Con inquietud

por el oráculo, la pareja pasa por Samos y Rodas, donde rezan a Hera y a Helios, las grandes divinidades locales. Habrócomes tiene una pesadilla, en la que una gigante vestida de rojo incendia el navío del que sólo logran salvarse a nado Antía y él.

Unos piratas fenicios asaltan la nave, cuyos pasajeros se echan al mar y son degollados. El matrimonio suplica por piedad a un jefe de los asaltantes, Corimbo, que al menos los venda como esclavos a un mismo señor, perdonándoles la vida. Éste los embarca en su nave con otros pocos prisioneros. El viejo ayo de Habrócomes nada tras la nave para no abandonar a su pupilo, hasta que las olas lo ahogan.

Llegan a Tiro. Por el camino, Corimbo, el pirata, se ha enamorado de Habrócomes, y otro pirata, Euxino, de Antía. Ambos confiesan su amor a los prisioneros con la idea de persuadirlos pronto. Éstos piden tiempo para meditar.

Libro II

Lamentos de ambos esposos sobre su funesta belleza. Prefieren morir a acceder a su separación. Pero el jefe de los piratas, Apsirto, decide llevárselos consigo, así como a sus esclavos Leucón y Roda. En Tiro, la hija del jefe de piratas, Manto, se enamora de Habrócomes. A través de los esclavos hace comunicar al joven su pasión; pero Habrócomes dice que prefiere la muerte a cualquier separación de Antía. Manto le escribe una carta apasionada con amenazas, por si se resiste. Él contesta con una negativa.

Al regreso de su padre, Manto acusa al joven de haber intentado violentarla. Aquél manda azotarlo, torturarlo por el fuego, encadenarlo y echarlo al calabozo.

Apsirto desposa su hija Manto con un comerciante sirio, y al partir para Siria le da como esclavos a Antía, Leucón y Roda. Despedida de ambos esposos con promesa de fidelidad. Nuevo sueño de Habrócomes, que se ve en él liberado, tras lo cual despierta con esperanzas. Antía y sus compañeros de esclavitud llegan a Siria. La despechada Manto la da como esposa a un pobre cabrero, Lampón, para vengarse. Pero el buen pastor, al oír su historia, jura a la joven respetar su persona.

Mientras tanto, Apsirto ha descubierto la carta de su hija, y, comprendiendo lo sucedido, manda desatar a Habrócomes y le da la libertad, en compensación por la injusticia sufrida, y le nombra su intendente.

Leucón y Roda, la fiel pareja de esclavos, han sido vendidos a un viejo sin hijos en Janto de Licia; aquél los adopta paternalmente.

El marido de Manto se enamora de Antía y exige al cabrero que se la entregue; pero Manto, al enterarse, da orden al cabrero de matarla. El buen hombre, compadeciéndose de ella, la vende a unos traficantes de Cilicia, que naufragan y por la noche caen en manos de unos bandidos que manda Hipótoo.

Manto escribe a su padre sobre la esclava, con la mentira de que ha tenido que venderla. Al leer la carta Habrócomes se pone en ruta, y por el cabrero conoce la verdad y se dirige a Cilicia, donde espera encontrarla.

Los bandidos se preparan para hacer un sacrificio acostumbrado a Ares. Consiste el rito en colgar una víctima de un árbol y asaetarla. En este caso, la víctima es Antía. En el momento de ser sacrificada aparecen las tropas del irenarco de Tarso de Cilicia, que atacan a los bandidos, de los que sólo salva su vida huyendo Hipótoo. Perílao, el irenarco, lleva a la joven a Tarso y ofrece desposarla. Antía le pide una demora de treinta días.

Mientras Antía queda en esta ciudad, Hipótoo se encuentra con Habrócomes y ambos traban amistad y deciden marchar juntos.

Libro III

Los dos se dirigen a Capadocia. Allí, Hipótoo cuenta su historia de amor trágico, y luego Habrócomes la suya. Hipótoo cree reconocer por su relato a su prisionera y al decírselo a Habrócomes, éste ansía regresar a Cilicia.

Allí, ya pasados los treinta días, se prepara la boda. Antía conoce a Eudoxo, médico efesio, a quien el día de la boda, antes de la ceremonia, suplica y paga espléndidamente para que le dé un veneno. El viejo médico aprovecha la oportunidad de obtener dinero para regresar a su adorado Éfeso y da a la joven un fuerte somnífero. Antía se despide de la vida y, por fideli-

dad a su esposo lejano, bebe el veneno y cae como muerta sobre el lecho nupcial. Allí la encuentra Perílao, al llegar del gran banquete festivo, y la llora como muerta, llevándola al alba a la cámara funeraria en las afueras de la ciudad. Cuando, después de los sacrificios fúnebres, todos se han retirado, despierta ella de su sopor. Pero, por la noche, unos ladrones de tumbas, al asaltar ésta, la encuentran viva, y contra sus deseos de no volver a la luz del sol, se la llevan, por mar, a Alejandría.

Una vieja, Crisión, cuenta a Hipótoo y Habrócomes la trágica historia de Antía y añade el rapto del supuesto cadáver por unos bandidos. Lamentos de Habrócomes, que, decidido a castigar a los bandidos, se embarca en un navío que parte para Alejandría. Pero allí los bandidos han vendido la joven a un rey de los de la India, Psammis, un rajá viajero que quiere gozar de su nueva esclava. Sin embargo, ella le retiene diciéndole que está consagrada a Isis y que teme la venganza de la diosa.

El navío en que Habrócomes viaja se desvía de su ruta y, al llegar a la boca del Nilo, es asaltado por unos indígenas, que se apoderan de su cargamento y venden a los tripulantes como esclavos.

Habrócomes es comprado por Arajo, viejo soldado retirado cuya feísima mujer, Cino, se enamora del joven y le asalta con sus deseos. Habrócomes se niega a sus proposiciones. Cino degüella por la noche a su marido y acusa a su esclavo, que es cargado de cadenas y conducido a Alejandría para ser castigado por el asesinato de su amo.

Libro IV

Hipótoo organiza una nueva banda que va por Siria y Fenicia a Egipto, hasta cerca de Etiopía. Entretanto, Habrócomes es condenado por el prefecto de Egipto a morir en la cruz, atándolo sobre ella de pies y manos, en la orilla del Nilo. Él invoca al dios Nilo, compasivo testigo de la justicia, y el río, en una oleada, derriba la cruz y lo lleva sobre sus aguas; lo recogen y condenan a la hoguera, pero el río se desborda para apagar el fuego. Habrócomes es llevado a prisión para nuevo juicio.

Psammis con su esclava Antía pasa por Menfis, y ella, al cruzar frente al santuario de Isis, dirige a la diosa sus plegarias. Hipótoo ataca la caravana,

mata al rajá y la hace prisionera. Mientras, el prefecto de Egipto ha descubierto la verdad sobre Habrócomes, al que deja libre, y la perversa Cino es crucificada.

En la caverna de los bandidos, uno de ellos se enamora de Antía; pretende tomarla por la fuerza y ella le clava una espada que tenía a mano, matándolo. Hipótoo, que no conoce quién es la cautiva por haber contado ésta una falsa historia de sí misma, la condena a una muerte singular: ser enterrada viva con dos perros hambrientos en una fosa junto al río. Otro de los bandidos, Anfínomo, guarda de la fosa, enamorado también de la joven, impide que los perros la destrocen arrojándoles comida todos los días. Quejas de la joven en su foso.

Libro V

Habrócomes llega a Sicilia. Un viejo pescador, Egialeo, le cuenta la historia de su vida. Se trata de un espartano, que tuvo que huir raptando a su amada cuando su familia la prometió a otro. Entonces, la pareja de amantes, ambos con ropas masculinas, huyó a Sicilia, para vivir juntos y solos en una feliz pobreza. Su mujer ha muerto, pero él la conserva, embalsamada a la manera egipcia, la besa y habla y convive con ella, como si viviera. Ante este ejemplo de amor más fuerte que la vejez y la muerte, Habrócomes se acuerda de Antía.

Hipótoo sigue recorriendo Egipto con sus bandidos; mientras, Anfínomo, que se ha quedado junto a Antía, abre la fosa, la libera y, ante los temores de la joven, promete respetarla mientras ella quiera. Políido, capitán a las órdenes del prefecto de Egipto, sale al encuentro de la banda y la derrota. Hipótoo logra escapar y se dirige a Sicilia.

Políido encuentra también a Antía y Anfínomo. Se entera de la historia de la muchacha y, apasionado por ella, quiere hacerla suya, pero la joven se refugia en el templo de Isis. El capitán, temeroso de la diosa, le jura respetarla todo el tiempo que quiera, pues a su amor le basta con verla y hablarla. Así, ella accede a acompañarlo. A su paso por Menfis, Antía consulta el oráculo famoso del templo de Apis, que por medio de unos niños declara el pronto encuentro de los dos esposos.

Al llegar a Alejandría, Políido va a informar al prefecto. Pero su esposa, enterada de su amor por la cautiva, y celosa, decide vengarse; manda cortar los cabellos a la joven y venderla en Italia a un traficante de mujeres. Es vendida en Tarento al dueño de un burdel.

Mientras Hipótoo llegaba a Tauromenio en Sicilia, en Siracusa se desesperaba Habrócomes. Al mismo tiempo, Leucón y Roda, la pareja de jóvenes esclavos, que han heredado los bienes de su paternal amo, regresan a Éfeso; pero se quedan en Rodas, al saber que sus queridos antiguos dueños no han vuelto a su ciudad, y los padres de éstos han muerto de desesperación y nostalgia.

El traficante de muchachas obliga a Antía a exponerse delante de su burdel para atraer al público. Ella repite sus quejas contra su funesta belleza, causa de todas sus desgracias, y finge un ataque de la «enfermedad sagrada», la epilepsia. Según la joven dice, es el ataque de un espectro lo que le ha causado este mal crónico. El traficante la compadece y cuida, aunque triste por el gasto en su compra. Mientras, en Tarento, Habrócomes se emplea en el taller de un lapidario, Antía tiene un sueño feliz, en que recuerda sus encuentros en un pasado dichoso y llora al despertar sus desgracias sin fin.

En Tauromenio, Hipótoo se ha casado con una vieja rica, que muere pronto dejándole una opulenta herencia. Convertido en rico ocioso, al viajar por Tarento ve y reconoce a Antía, y la interroga sobre su pasado. La compra a su propietario y la lleva consigo, enamorado de ella. Pero cuando la joven le habla de Habrócomes, él recuerda la amistad con el joven, y rodea de cuidados a la esposa de su amigo, al que busca.

Al mismo tiempo, Habrócomes, apenado y sin éxito, regresa a Éfeso, pasando por Sicilia, Creta, Chipre (!) y Rodas. Allí, en el templo de Helios, junto a las armas de oro que el joven matrimonio depositó en los comienzos de su viaje, encuentra una inscripción con sus nombres, dedicada por Leucón y Roda. Cuando él solloza preguntándose por su paradero, éstos, que han ido a sus acostumbrados rezos, lo encuentran. Lo albergan, después de contarse mutuamente sus peripecias.

Hipótoo decide llevar a Antía a Éfeso, para que encuentre a sus padres y tal vez reciba noticias de Habrócomes. Llegan de noche a Rodas, y allí se demoran porque al día siguiente se celebra una gran fiesta pública en ho-

nor de Helios. Antía, en el santuario, reza al dios y dedica sus cabellos cortados en ofrenda por su esposo. Leucón y Roda descubren la ofrenda y se lo comunican a Habrócomes. Al día siguiente encuentran a la propia Antía. Luego, entre la concurrencia de la muchedumbre a la noticia, se reúnen y abrazan, al fin, los dos esposos. Antía da las gracias a la diosa Isis, y los dos se postergan ante el altar.

Todos se preparan para regresar a Éfeso. Los esposos hablan esa noche contándose sus peligros y su virtud, y algunos días después llegan a Éfeso, donde vivieron felices, acompañados de los fieles Leucón y Roda, y de su amigo Hipótoo.[1]

¿TEXTO ORIGINAL O UN RESUMEN?

El nombre de Jenofonte en el autor de una novela es, probablemente, un pseudónimo. Con él escribieron al menos tres novelistas, según Suidas: Jenofonte de Antioquía, que compuso las *Babilónicas*; Jenofonte de Chipre, autor de las *Cípricas*, y el de nuestra novela, las *Efesíacas*, llamado de Éfeso, por la patria que atribuye a sus protagonistas. Parece además conocer esta ciudad y sus alrededores[2] mucho mejor, desde luego, que otros territorios y ciudades de los que gusta evocar en su obra, que tiene muchos nombres geográficos y viajes, con frecuencia injustificados. En varios momentos parece imitar a Caritón, al que conoce bien, tanto en algunas expresiones, como en situaciones (por ejemplo, las repetidas fiestas en Rodas y Éfeso, o el despertar en la tumba de la protagonista y sus repetidas quejas).

A veces resulta poco claro en justificar los giros de la trama. (¿Por qué emprenden su viaje cuando el oráculo les presagiaba tantas desdichas? ¿Por qué Habrócomes se dirige a Sicilia en busca de su amada y no a cualquier otro lugar?) Eso puede deberse a la imitación de otros novelistas anteriores —y claramente de Caritón (donde la oposición de las dos familias a la boda justificaba el retraso, y la ascendencia siciliana el regreso a esa comarca)—; pero también a que el texto conservado de nuestra obra sea un resumen de la de Jenofonte, de la que Suidas dice que tenía diez libros, en lugar de los cinco de nuestro texto. Esta cualidad de resumen explicaría bien la rapidez en viajes, cambio de situaciones sin apurar sus efectos y

ausencia de descripciones en la obra. El estilo, bastante sencillo y claro, puede ser, sin embargo, el propio del autor.[3]

Esa «desnuda simplicidad» de nuestra novela sería una buena muestra de la etapa presofística del género, tomando la división de Perry. Sospechábamos que esta sencillez era debida en gran parte a su epitomizador, pero puede ser un rasgo del estilo, propenso a la abreviación de un cuento, de su autor. Sólo hay dos descripciones o *ekphraseis* notables, la de la procesión de Ártemis y la de la decoración del lecho nupcial, ambas en el canto I. Pero habría ocasiones que podrían requerir otras; así, por ejemplo, la fiesta en Rodas o la descripción de las armas de oro consagradas a Helios. Hay en la obra cabos sueltos, como los aludidos antes; como, por ejemplo, el episodio del ayo de Habrócomes nadando en pos de su pupilo hasta ser tragado por las olas, en una escena de patetismo retórico; o las razones por las que el protagonista se pone a trabajar en un taller de lapidario en Sicilia. Parece que el acelerado pulso de la narración se debe a que tenemos sólo el esqueleto de la novela, como suponía Rohde. (Cataudella,[4] entre otros, duda de los asertos de Suidas, recordando sus errores no muy infrecuentes al citar el número de libros; y podría suponerse un deseo de concisión estilística en un novelista que gusta de los cambios y aventuras múltiples, como Jenofonte). Lo informal de la prosa novelesca se presta a los resúmenes, y a las amplificaciones imposibles en formas poéticas más rígidas. El siglo II, el de nuestra obra, era un siglo de resúmenes.

El caso contrario a éste puede estar representado por la novela de Aquiles Tacio, que, por su estilo retórico, con su abundancia de disertaciones, su pedantismo y sus anotaciones realistas, parecía pertenecer a la última etapa, sofisticadísima, del género. Pero un papiro, el llamado «Papiro de Milán», que ha sido fechado en el siglo II, muestra ya unos pasajes de la obra, que, contra todos los análisis estilísticos, debería situarse a finales de esa centuria como máximo. Ahora bien, el texto transmitido por la tradición es más amplio que el del papiro, por lo que hay que suponer, o bien dos ediciones diferentes, o bien, y esto me parece más probable, una ampliación posterior del texto, con acentos más retóricos. Algo semejante puede verse en la traducción del *Asno de Oro*, de Apuleyo, que añade nuevos matices a su original griego. Y en el terreno de la épica, Dares y Dictis, así como el autor de la *Ilíada latina*, resumen la obra homérica. Pero el traduc-

tor de Dictis, Lucio Septimio, confiesa en su prólogo haber resumido los cinco últimos libros del griego en uno solo; y, a cambio, la comparación de su texto con el fragmento papiráceo griego aparecido señala una cuidada ampliación estilística.[5]

En todo caso, con su estilo rápido y sus numerosos incidentes, muchos de ellos tópicos de los relatos de aventura, Jenofonte de Éfeso parece el más cercano a la narración popular, el menos sofisticado de los novelistas que conocemos. Su narración se acerca a la narrativa oral que está en la base de esas ficciones de aventuras y peripecias por escenarios un tanto exóticos.

ESTILO Y CARÁCTER

No encontramos en Jenofonte citas de Homero, como en Caritón. En cambio, es perceptible la influencia de Heródoto, de quien provienen algunos nombres geográficos y de personajes (Habrócomes-*Hist.*, VII, 224-Cino-I, 110-Meris-1113 y II, 101-Psammis-II, 159-161), y la de Eurípides, de cuyo *Hipólito* procede el tema de la venganza de Eros contra el joven que desprecia su poder (que alcanza a la vez a la inocente antagonista o compañera, a Medea en el drama, y a Antía aquí); y la falsa denuncia de Manto contra el virtuoso joven es paralela a la de Medea en aquella obra; el buen campesino de *Electra*, del trágico, es el antecedente de Lamprón, el honrado cabrero; la momia de su esposa muerta con la que vive Egialeo puede ser una modificación acentuada de la estatua de Alcestis que piensa extender sobre su lecho Admeto, y de la imagen en cera de *Protesilao*, con la que su amante esposa Idodamía convivía, imaginando prolongar así su efímero matrimonio.

El cambio rápido de escenario es característico de la movilidad de esta obra, en constante ir de uno a otro protagonista, con un paralelismo de imágenes que marea un poco, como la atención a los cambios de la pelota al espectador de un partido de tenis.[6]

Hay aquí algunas modificaciones notorias frente a Caritón: el aburguesamiento de los personajes, que no alcanzan el nivel social de reyes, sátrapas o potentados, de la novela anterior, ni tienen tampoco relación con nombres históricos. La novela no se retrotrae a un pasado lejano, aunque tampoco hay muchas alusiones a su época.

El ambiente religioso, con sus plegarias, sus templos, que favorecen los encuentros, está repetido aquí, como en Caritón; así como la dependencia latente de los dioses en el origen del conflicto y en su solución final. Isis ha sustituido a Afrodita, y hay un sincretismo de esta diosa egipcia con Ártemis, así como un sacrificio a Ares (raro en esta época) y la invocación al Nilo como un dios. Las quejas de los sufrimientos no van dirigidas contra la diosa Fortuna, sino son lamentaciones muy vagas y repetidas en su concisión; así, por ejemplo, Antía se lamenta de su insidiosa belleza.

Aparecen dos fenómenos no suscitados por Caritón: los oráculos (el de Apolo en Claros y el de Apis) y los milagros en favor de los apurados héroes (como la intervención del Nilo). El oráculo de Apolo desempeña en la narración un papel importante, previniendo al lector sobre el final feliz y cooperando en el mantenimiento de la tensión y el «suspense». Plutarco, piadoso magistrado de Delfos, trató de la decadencia de los oráculos en su época (primera mitad del siglo II) en su libro *De defectu oraculorum*. Luego, a finales de siglo, hubo un breve renacimiento en las consultas, como muestran los ataques burlones de Luciano. Pero es también sintomático de la época esas consultas privadas, casi las únicas que los oráculos, después de perder todo su prestigio político, recibían, como las de las novelas, y mucho más triviales aún. Los sueños, las cartas y las muertes aparentes tienen también su importancia.[7]

Otro recurso efectista: el del falso veneno, ese somnífero letal que toma Antía en la noche de sus forzadas bodas, que a nosotros nos recuerda el que toma Julieta, que despertará luego en su mausoleo junto a Romeo.

La importancia que aquí se da a la castidad y a la inviolabilidad corporal de los protagonistas, junto con el aspecto de la fidelidad sentimental, es un rasgo diferente de Caritón, que se mantendrá en las siguientes novelas. Igualmente hay que resaltar que no sólo la mujer, sino el hombre, es sometido a tentaciones amorosas, y que su fidelidad es tan elogiada como la de su esposa, un rasgo que indica un cambio en la manera de sentir tradicional.

Aparece también el amor por los efebos en el caso de Hipótoo, y en el del pirata del libro I, enamorado de nuestro protagonista; aunque éste ocupa un lugar secundario, y el amor juvenil de Hipótoo tiene un trágico fin. Hipótoo, personaje romántico, casi un bandido generoso, fiel a la amistad de Habrócomes, es una muestra de la moralidad parcial de la novela. Se le

trata con simpatía, y al final, olvidando su ocupación de capitán de bandoleros, después de haberse dedicado a asaltar caravanas, a robar y matar prisioneros e incendiar muchas aldeas, y después de haber hecho fortuna por su matrimonio con una vieja rica que le deja su pingüe herencia, se retira a gozar sus bienes como un honrado burgués.

La historia del amor de Hipótoo, así como la de Egialeo, contadas por sus actores, se han introducido en la narración con una técnica que encontraremos en muchas otras novelas. Otra aventura, la de Cino, parece forjada sobre un relato costumbrista casi picaresco: la dueña fea que mata a su viejo esposo enamorada de un joven esclavo y luego culpa a éste del asesinato. La intervención del Nilo con sus milagros, como los de un «deus ex machina», priva a este relato del interés policíaco que habría podido ofrecer una solución más realista.

Dalmeyda, y Haight tras él,[8] ha subrayado el carácter humanitario de algunos personajes secundarios en Jenofonte. La pareja de fieles esclavos: Leucón y Roda, el cabrero Lampón y Anfínomo, el bandido, Hipótoo y el dueño del burdel ante la enfermedad fingida de Antía, muestran su natural compasivo. Algunas mujeres actúan mal por influjo de la pasión, como Manto o la esposa de Políido. Es curiosa la afección del viejo comprador de Leucón y Roda, que los libera y adopta como hijos; y el patético desaparecer entre las olas del pedagogo de Habrócomes.

Comparándolo con Caritón, este relato se acerca mucho al mundo de los humildes.

En conjunto, Jenofonte es menos ingenuo que Caritón. Ha desaparecido la oposición entre griegos libres y bárbaros, que era clásica. Y aunque la belleza de los protagonistas causa estragos, no hay aquí los enamoramientos fulminantes producidos por la contemplación de Calírroe. Este mismo vaivén constante del enfoque y las aventuras extrañamente paralelas de los protagonistas indican una tendencia a la proliferación de episodios. Ambos héroes son asaltados por sus apasionados amantes: Antía por nueve, Habrócomes por tres. Ambos están a punto de morir; Antía en el sacrificio a Ares, al tomar el veneno y en la fosa con los perros; Habrócomes, por la crucifixión y la hoguera. Ambos naufragan, Antía dos veces. Bandidos y piratas los capturan. Ambos son acusados por asesinato: Antía, del bandido; Habrócomes, de su amo. Ambos son vendidos como esclavos; Antía

varias veces. La guerra no ocupa gran papel entre sus aventuras; sólo hay expediciones contra los bandidos.[9]

Algunos de estos episodios serán imitados por novelistas posteriores (por ejemplo, el bandido generoso Hipótoo aparece también en el *Tíamis* de Heliodoro, y algunos temas tendrán éxito en la tradición del *stock* novelesco, así, por ejemplo, el del falso veneno, o la venta de la casta heroína al dueño de un burdel —que veremos también en la «Historia de Apolonio», en el caso de Tarsia, más desarrollado—). Otros, como el sacrificio a flechazos, o el despedazamiento por perros u otros animales hambrientos, leones por caso, tienen paralelos en las leyendas de santos cristianos. Algún episodio, como el despertar de la protagonista en la cámara funeraria, después de su enterramiento ritual, y su salvación a manos de unos ladrones de tumbas, parece tomado de Caritón (Caritón, I, 6-10; Jenofonte, III, 8).

Hay en Jenofonte una marcada tendencia hacia lo anecdótico y pintoresco y la multiplicación de aventuras, abandonando esa psicología personal por la que se interesa Caritón, con una trama más sencilla y menos episódica. Esta desviación hacia peripecias múltiples que marca Jenofonte preludia el camino que seguirán otras novelas. En él, sin embargo, la sencillez de estilo y el rápido tiempo narrativo, junto con ciertas expresiones de lenguaje coloquial (por ejemplo, el comienzo mismo de su novela: «Había en Éfeso...») dan el tono peculiar, esa «fisionomía de cuento popular» (Dalmeyda)[10] que caracteriza su relato.

13

«LEUCIPA Y CLITOFONTE», DE AQUILES TACIO

INTRODUCCIÓN A UNA NOVELA RETÓRICA

«Un amor picante, pero una virtuosa vida, la historia de Clitofonte nos evoca. Y de Leucipa, en fin, la vida virtuosísima a todos nos excita: ¡Cómo después de golpeada, esclavizada y ultrajada, y, lo que es más, después de morir tres veces, mantenía su fortaleza! Si también quieres tú ser virtuoso, amigo mío, no atiendas a los aspectos marginales de esta pintura, sino aprende enseguida la conclusión del relato: que la virtud acompaña hasta la boda a los que la ansían con castidad».

Así dice un epigrama de la colección de la *Antología Palatina* (IX, -203) que está adscrito al filósofo León o al patriarca Focio, aunque sin garantías de autenticidad. Cuando el patriarca Focio (s. IX) alude a esta novela, que con la de Heliodoro gozó del favor de los bizantinos, no puede por menos de censurar lo atrevido de algunos pasajes y notar que «en este respecto sólo, Aquiles Tacio es inferior a Heliodoro». Ambos novelistas representan el momento último de la novela griega, por la influencia retórica de la Segunda Sofística, con su barroquismo, su falta de ingenuidad y probablemente sus mayores pretensiones intelectuales.

Pero las obras de ambos son muy diferentes: frente a la complicada y hábil estructura narrativa de Heliodoro, la obra de Aquiles Tacio tiene una andadura sencilla, comenzando por la presentación de los protagonistas al modo tradicional; y está narrada en primera persona, a diferencia de las otras novelas.[1] Abunda el diálogo, pero con notable tendencia a insertar descripciones de cuadros (como seis en total) o animales (el ave fénix, el elefante, el hipopótamo o el cocodrilo), de paisajes (Tiro, Alejandría, el Nilo, el jardín, una tempestad marina) o de leyendas (de Tereo y Procne, de Dioni-

sio en la creación del vino, de la gruta del dios Pan, o la laguna Estigia, etc.); o bien a desarrollar largos discursos, disertaciones sobre el amor, sobre el beso o la mirada de los amantes, o de oratoria forense. Las citas mitológicas o las reflexiones marginales son también típicas de nuestro pedante autor, que incluso inventa algún personaje (como el siervo «Conops», es decir, 'Mosquito') sin más motivo que el de insertar un par de fábulas sobre el mosquito. Se nota la influencia de esos retóricos, que, hábiles en palabras y faltos de temas notables, disertaban en un «elogio de la mosca» (como Luciano), o «del mosquito» (como Dión Crisóstomo) o un «elogio de la calvicie» (como Sinesio, en polémica con un «elogio del cabello», de Dión). Mientras en algunos párrafos la novela parece convertirse en un capítulo de historia natural de algún «Bestiario», en otros domina la narración mitológica. Ni en los momentos más trágicos, como la muerte de Leucipa en su sacrificio bárbaro, pierde el novelista la oportunidad de lucir su cultura, aludiendo a los sufrimientos de Marsias o de Níobe.[2] El estilo mismo, con sus paralelismos y antítesis, con sus discursos contrapuestos, sobre todo en sus últimas escenas, pertenece a esa misma formación retórica. Otra muestra es el tópico retórico de la discusión sobre el amor en el libro III. Como en Luciano (*Amores*) y en Plutarco (*Erótico*) se discute la preferencia por un amor hacia los efebos o hacia las muchachas.[3]

Pero la mayor distancia de Heliodoro la ofrece el trasfondo espiritual de la novela. Nuestro autor tenía un gran talento realista, y en muchos detalles aparece esta nota costumbrista o picaresca que desdice del tono moral de la novela idealista. Hasta cierto punto, el plegarse a las convenciones sentimentales del género falsea el impulso novelesco de Aquiles Tacio, cuyos mejores episodios son los iniciales cuando aún el protagonista es un enamorado audaz de su prima, que oye de un amigo unos consejos de arte amatorio casi ovidiano; o las historias de Melita, apasionada viuda efesia, y de Calístenes, quien después del rapto de la amada se redime por amor. En el trasfondo social hay notas costumbristas. Aparecen sólo familias ricas, burguesas, o bien los piratas y esclavos de costumbre, pero no hay referencias a grandes guerras ni cortes reales. Las bodas que los padres disponen sin consentimiento ni consulta previa de los contrayentes son causa de las desgracias de los hijos; por ejemplo, del joven Candes, al que quieren casar con una fea pero rica propietaria, a pesar suyo. En la boda pretendida del

protagonista con la viuda efesia, que es casi una novela milesia por su asunto, se habla de la riqueza de la bella Melita como un gran atractivo más. La escena del banquete, donde se conocen los dos amantes, que son primos, y el intento de penetrar en la habitación de la amada, la charla en el jardín y los juegos de los amantes tienen tonos picarescos y realistas. Sin embargo, la pedantería del narrador desemboca en lo tópico, y la retórica de las descripciones psicológicas resta vigor a algunos pasajes audaces.

Se da una gran importancia a la virginidad de los protagonistas, a la de la heroína sobre todo, porque la del héroe sale mal parada del episodio con Melita. Pero a esta virtud le falta el trasfondo de pureza religiosa o sentimental de otras novelas, como la de Heliodoro. El sueño mutuo —ella recibe un aviso de la diosa Ártemis y él de Afrodita— resulta un mecanismo narrativo; y al final la protagonista se refugia en el templo de la diosa, mientras su padre acude en una procesión religiosa, y el sacerdote de Ártemis protege a los enamorados. Pero todo ello resulta muy mecánicamente providencial. El autor recurre a esa situación como un tópico, sin la ingenua religiosidad de otros.[4]

La tendencia hacia el realismo costumbrista se nota en algún detalle más: los protagonistas son jóvenes y hermosos, pero ni tan soberbiamente castos como en otras novelas, ni tan maravillosos que provoquen a su paso desmayos y congregaciones multitudinarias. Las tres falsas muertes de Leucipa son de un sorprendente teatralismo, pero la enfermedad producida por el filtro de amor equivocado tiene un efecto quizá más logrado y patético. Los protagonistas sufren tanto como en otras novelas, aunque los insultos que Tersandro vierte sobre ambos son más vulgares; y la paliza que recibe de él Clitofonte, que, dice, se comporta como un filósofo en la ocasión, muestra su carácter paciente a un nivel de comedia de enredo.[5]

RESUMEN DE LA NOVELA

Libro I

Después de llegar al puerto de Sidón, el autor se ha dirigido al templo de la diosa fenicia Astarté para darle gracias por salvar el barco del gran tempo-

ral. Admira allí un cuadro del rapto de Europa por Zeus disfrazado de toro, y hace una descripción detallada de la escena pintada, cuando oye a un joven exclamar ante la pintura que, en verdad, el dios Amor a todo el mundo vence y domina. Saluda al joven y, yendo con él a un bosque vecino, le ruega que le cuente su historia.

El joven empieza a contar. Es Clitofonte, hijo de Hipias, de Tiro. Estaba prometido en matrimonio a Calígone, la hija de la segunda mujer de su padre, cuando llegó con una carta de su tío Sóstrato, de Bizancio, su prima Leucipa, acompañada de su madre. Enamoramiento inmediato del joven al ver a su prima. En la comida no puede apartar los ojos de ella, mientras un esclavo canta el amor de Apolo por Dafne.[6] Después de una noche insomne y tres días de apasionado amor se encuentra Clitofonte con su pariente Clinias y acude de pronto Claricles, amigo de Clinias, lloroso porque su padre le ha prometido en matrimonio con una fea y rica heredera. Clinias lanza un discurso contra las mujeres, citando los casos de Pandora, las Sirenas, y las causantes de las desgracias trágicas, Erífile, Filomela, Estenobea y Procne, y Criseida, Clitemnestra, Helena y la esposa de Candaules. Claricles va a huir de su matrimonio forzado con su rápido caballo, regalo de Clinias.

Clinias instruye a Clitofonte respecto del amor. Éste se queja también de la boda proyectada por su padre, que imposibilita su amor por Leucipa. Llega entonces un criado del joven Claricles a comunicar a Clinias su muerte, al caerse del caballo que se le desbocó. Llanto de Clinias por su amigo, con gran patetismo.

Descripción del jardín de Clitofonte, con sus flores y pájaros, por donde pasea Leucipa con su criado, Sátiro, y Clío, su doncella. Retórica charla de Clitofonte sobre el amor de ciertas especies de pájaros, plantas, ríos y reptiles, para atraer la atención de su amada.

Libro II

Clitofonte oye, charla, duda y besa a su prima, mientras su familia prepara su boda con Calígone. Pero un joven de Bizancio, Calístenes, que, al oír hablar de su hermosura, se había enamorado de Leucipa sin verla, la

confunde con Calígone y rapta a ésta, con lo que queda diferida la boda de Clitofonte. Éste persuade a Leucipa de que, con la ayuda de su criada Clío, le deje penetrar por la noche en su dormitorio. Pero su madre, advertida por un sueño, acude a la habitación de la joven apenas Clitofonte ha entrado, y el sorprendido amante tiene que huir, con el consecuente escándalo, aunque no ha sido reconocido. Por temor a que la criada Clío confiese al ser sometida a tortura, se fugan en un barco, rumbo a Alejandría, los dos amantes, con Clinias y Sátiro, después de haber procurado a Clío otra fuga. En la nave hacen amistad con otro pasajero: el egipcio Menelao, que cuenta su historia de amor trágico. Con una discusión retórica sobre la prioridad del amor a los efebos, defendido por Menelao, y el amor a las mujeres, elogiado por Clitofonte, acaba este libro.

Libro III

Descripción de la tempestad y el naufragio, del que sobre un pedazo de madera logran salvarse Leucipa y Clitofonte, que llegan a Pelusio. Allí dan las gracias a la divinidad —y describe el autor dos pinturas: la de Andrómaca y la de Prometeo, ambos encadenados en sus rocas a punto de ser salvados por Perseo y Heracles—. En una aldea caen ambos en poder de los piratas egipcios, negros y salvajes. Lamentos nocturnos de Leucipa. Los bandidos apartan a la joven como doncella destinada a un sacrificio a la divinidad.

Al día siguiente, Clitofonte se pone en marcha con los bandidos, que son atacados por soldados y derrotados. El general de éstos acoge amistosamente a Clitofonte, y la tropa se pone en marcha hacia la aldea, pero es detenida por una profunda zanja, que de momento no pueden vadear. Asisten inmovilizados a un horrible espectáculo: el sacrificio de Leucipa sobre un altar por los bárbaros en un rito cruel.[7] Cuando Clitofonte, tras vadear la zanja con los soldados, llega al altar, saca su espada para suicidarse tras entonar su lamentación. Pero a la luz de la Luna ve acercarse dos figuras: Menelao y Sátiro, salvos del naufragio, que le saludan, y al abrir la tapa del altar aparece también, viva, Leucipa. Menelao había preparado un truco de teatro: un puñal de prestidigitador, con hoja de quita y pon, y las tripas

de un cordero habían colaborado a la ilusión del destripamiento en sacrificio de la joven, engañando a los bandidos. El general de los egipcios se deleita con su narración, y con motivo de una detención al conmemorarse la fiesta egipcia de la llegada del Ave Sagrada, les cuenta él a su vez la historia del ave Fénix.

Libro IV

Leucipa cuenta a Clitofonte que en un sueño se le ha aparecido la diosa Ártemis con la orden de que se mantenga virgen hasta su boda; Clitofonte, en un sueño paralelo, ha visto a Afrodita, que le negaba por el momento la entrada en su templo. El general egipcio, Cármides, les describe, para entretenerles, el hipopótamo y el elefante. Luego, muy apasionado por Leucipa, intenta atraérsela por medio de Menelao, quien confiesa a Clitofonte el deseo del general. Pero entonces Leucipa cae presa de un ataque de locura que la domina varios días. Los soldados libran batalla contra los bandidos en las bocas del Nilo. Descripción de la región. Los indígenas logran atraer al ejército a una trampa: abren los diques, y gran parte de las tropas, y a su vez su general, perecen ahogados. Entretanto, se presenta a Clitofonte Quéreas, un egipcio que conoce un remedio para la enfermedad de Leucipa, producida por una droga, que otro soldado enamorado de ella, según éste dice, le dio a beber confundiéndola con un filtro amoroso. Después de beber el remedio, la joven se recuperará. Quéreas acompaña a los amantes y sus amigos en un viaje por el Nilo, pacificado por la llegada de tropas del gobierno, hacia Alejandría. Descripción de la travesía y del cocodrilo. Aquiles Tacio se deleita en introducir esas «descripciones» (*ekphráseis*) muy propias de la retórica de su tiempo.

Libro V

Llegada a Alejandría, la gran ciudad helenística, en la fiesta anual de Zeus Serapis. Quéreas, enamorado de Leucipa, prepara su rapto. Descripción de la leyenda de Tereo y Filomela. En un viaje a Faros, la isla donde se eleva

la gran torre del faro de Alejandría, los piratas golpean a Clitofonte y se llevan en un barco a Leucipa. El comandante militar de la isla recoge a Clitofonte, y en un barco se ponen a perseguir a la nave de los piratas. Desde lejos, al verse perseguidos, hacen subir a la joven a la popa de la nave y a la vista de Clitofonte la decapitan, y ya sin cabeza arrojan su cuerpo al mar. Los perseguidores se detienen para recoger el cuerpo de la joven, sobre el cual se lamenta Clitofonte.

En Alejandría, Clitofonte se encuentra con Clinias, que cuenta la historia de su naufragio; añade también que en Sidón habían decidido desposar a Leucipa con Clitofonte. Nuevos lamentos de éste. Sátiro propone, con la aprobación de Clinias, una nueva boda de Clitofonte con una rica viuda de Éfeso, Melita, que está enamorada de él. Clitofonte accede, con la condición de que el matrimonio no se celebre hasta su llegada a Éfeso.

Encuentro con la bella y apasionada Melita, con la que Clitofonte emprende el viaje por mar a Éfeso, resistiendo los deseos de la viuda de celebrar su boda en el navío. A su llegada a la ciudad, mientras Clitofonte admira la amplia casa de la viuda y pasea con ella por el jardín, una joven esclava harapienta se lanza a los pies de Melita, suplicando piedad. La efesia ordena librarla de sus ataduras y llevarla a su servicio personal como camarera.

Durante la comida, Sátiro se acerca a Clitofonte y le entrega una carta de Leucipa. Clitofonte, emocionado, pregunta a Sátiro por Leucipa y éste contesta que es la esclava que vio hace poco. En otra carta contesta Clitofonte, exponiéndole su amor constante. Luego da largas a Melita. Ésta, ansiosa y desesperada, recurre a Leucipa, que se ha hecho pasar por joven tesalia, por la fama de brujas de las habitantes de aquel lugar, para que le dé un filtro amoroso con que vencer la frialdad de Clitofonte, que no se conmueve por ella más que una pétrea estatua o un eunuco, a pesar de las cinco noches en que ha dormido junto a él. Leucipa le promete buscar hierbas para el filtro.

Pero entonces, con repentina sorpresa, se presenta Tersandro, el esposo de Melita, a quien se creía muerto. Entra y da una paliza a Clitofonte. En el jaleo éste pierde la carta de Leucipa, que cae en manos de Melita, quien la lee dolorida, y luego va a verle a la prisión. Coloquio de ambos sobre el poder del Amor y la pasión de Melita. Clitofonte, sobre el suelo de la prisión, cede a sus súplicas y abrazos.

Libro VI

Después de calmar el arrebato pasional de la supuesta viuda, Clitofonte intenta huir disfrazado con los vestidos de ella. Pero es reconocido al huir por Tersandro, y apresado y llevado a la cárcel pública acusado de adulterio.

Entretanto, Tersandro ha sido informado de la compra de la hermosa esclava y ordena conducirla a su presencia. Intenta obligarla a ceder a sus avances, pero ante su tristeza decide posponer sus intentos de amor hacia la joven y manda al intendente Sóstenes, que había perseguido antes a la muchacha, que la custodie. La joven se lamenta en alta voz de sus desventuras, cuando la oye casualmente Tersandro. Luego, éste intenta seducir y dominar a la joven otra vez, pero ésta se resiste y, a pesar de todos sus insultos, manifiesta una vez más su promesa de mantenerse virgen y fiel a su amado Clitofonte.

Libro VII

Furioso de pasión, Tersandro pretende vengarse. Manda como compañero de cárcel de Clitofonte a un bribón que le cuenta haber oído el relato del asesinato de Leucipa, pagado por la celosa Melita. Llanto de Clitofonte, desesperado, por su amada. Llegan entonces Clinias y Sátiro, que quieren disuadir al joven de su plan de venganza, consistente en denunciar a la efesia y a sí mismo como causantes del asesinato.

Así lo declara al día siguiente en su juicio, ante la sorpresa de Melita y el gozo de Tersandro y sus abogados. Pero Clinias, en su defensa, denuncia la confesión como un truco de un desesperado suicida. Este discurso predispone en su favor al jurado para probar la verdad. Tersandro aconseja la fuga a su criado Sóstenes. Pero, en su apresuramiento, éste deja sin vigilar y sin cerrar la casa donde guarda a Leucipa. Clinias invocaba el socorro de la diosa, cuando aparecen en escena el sacerdote de la diosa Ártemis y Sóstrato, el padre de Leucipa, al frente de una embajada religiosa de Bizancio, a esta diosa de Éfeso. Entonces llega Leucipa en fuga a refugiarse al templo de Ártemis. Sóstrato reconoce a Clitofonte y dice que en un sueño Ártemis le ha prometido que con él encontraría a su hija. Al momento llega un ser-

vidor del templo anunciando que una joven desconocida se ha refugiado en él. Clinias y Sóstrato liberan a Clitofonte bajo la fianza del sacerdote de la diosa y se precipitan hacia el templo. Desde el altar la joven corre a abrazar a su padre y a su amado.

Libro VIII

Pero sigue en pie el proceso. La gente se arremolina en torno a Tersandro, que pretendía golpear a Clitofonte en pleno templo de la diosa. Tersandro pide que la joven sea sometida al juicio de la cueva de Pan para probar su virginidad. Aparte, el joven cuenta la historia de sus aventuras a Sóstrato y al sacerdote de la diosa. Éste, a su vez, le cuenta la prueba de la gruta de Pan. Dentro de ella está la siringa del dios, y los tubos de la flauta dan un silbido ligero si se les acerca una doncella, pero si la joven no es una virgen se oye un rumor y la mujer desaparece para siempre.

Leucipa está decidida a la prueba.

Continúa el juicio con un discurso acusador de Tersandro y la defensa a cargo del ingenioso sacerdote (cuyo humor le recuerda al autor al comediógrafo Aristófanes); luego, otro abogado de Tersandro pide el castigo del adulterio de Melita. A ésta se la condena a sufrir la prueba de la laguna Estigia, que probaba la veracidad de los juramentos ahogando a los perjuros. Melita jura que no ha cometido adulterio «mientras su esposo estaba ausente». El autor aprovecha para contar la leyenda de ambos lugares: la gruta de Pan y la laguna Estigia. Las dos mujeres salen con feliz éxito de sus pruebas. Sóstenes, hecho prisionero y conducido ante el tribunal, confiesa todo. Es condenado a prisión, y Tersandro al destierro.

Leucipa cuenta sus aventuras desde el secuestro en Faros. La decapitada en el navío pirata era una cortesana de la localidad, sacrificada para despistar a los perseguidores. Luego, los piratas decidieron vender a Leucipa y no entregársela a Quéreas, y para zanjar la discusión con él, le cortaron también la cabeza. Luego, vendida, fue a parar a manos de Sóstenes, el intendente de la casa de Melita y Tersandro.

Entonces es el turno de Sóstrato de contar otra historia: la de Calístenes, quien se enamoró de Calígone, a la que había raptado, y por ese amor la

respetó y se convirtió en un benefactor público, regenerando su vida. Hipias ha dado permiso para la boda. Después de ser declarado inocente, Clitofonte y todos los demás regresan a Tiro para celebrar allí la feliz boda.

(Así acaba el libro VIII, un tanto apresurado después de tantos diálogos y narraciones. Al autor se le ha olvidado que era el propio Clitofonte quien contaba su historia y que éste debía haberse despedido de él y de nosotros. Se ha valido de este artificio para contar la novela en primera persona, pero con una omnisciencia del narrador muy notable, y con tal profusión de diálogos que el prólogo en Sidón ante la pintura ha quedado en exceso lejano, para recogerlo aquí en alguna alusión final.)

PROBLEMAS DE CRONOLOGÍA

Es imposible precisar la época en que transcurre la novela: no hay ninguna alusión a la historia contemporánea. Los soldados de Egipto están a las órdenes del sátrapa del país, lo que parece referido a la dominación persa del siglo VI a.C. Pero el viaje a Alejandría, de la que se habla como una gran ciudad, nos sitúa en época postalejandrina, así como el viaje turístico a Faros, donde estaba erigida la famosa torre como maravilla helenística. Por otra parte, estas contradicciones no molestan al lector, puesto que la novela no tiene ninguna pretensión histórica.

Otro problema cronológico es el de la época del autor de la obra. De las noticias del lexicógrafo Suidas (siglo X) la única aceptable es que nació éste en Alejandría, lo que explica la referencia rápida a esta ciudad, familiar para el autor y sus lectores, y las descripciones del Nilo, y de su delta, con sus canales, y sus bandidos. Por su estilo retórico y por sus intereses, con su modificación realista del idealismo novelesco, parece pertenecer a la última época del género.

Un papiro encontrado en Oxirrinco, y publicado por Grenfeli y Hunt, contiene un fragmento de la obra, que a lo más podía ser del siglo IV; pero un hallazgo de otro papiro, publicado por A. Vogliano, con un fragmento de la novela, se fecha en el siglo II, época insospechadamente temprana. (Aunque Altheim había señalado por razones históricas el último tercio del siglo II, a lo que se adhiere Weinreich.)[8] Sin embargo, estos fragmentos no

contienen el texto íntegro ni en el mismo orden que nuestra transmisión manuscrita. Se ha sugerido una solución para este problema, suponiendo que nuestra versión manuscrita es una ampliación de un retórico tardío sobre la novela original. Así podría aceptarse una fecha temprana, el siglo II, para el original de la novela, y una redacción ampliada en los siglos III o IV, para explicar el estilo tardío. Además, esta doble intervención podría explicar las anomalías en la situación cronológica de la trama. Esta solución fue ya sugerida por Salmasius (siglo XVII), y algunos filólogos la aceptan hoy, como Grimal, aunque reconociendo lo que ésta tiene de hipotética.[9]

ESTRUCTURA DE LA NOVELA

En un análisis de la composición es fácil distinguir tres partes en la novela de Aquiles Tacio: la primera (de I, 2, a III, 12) acerca del encuentro de los protagonistas y sus aventuras hasta su separación por el rapto de Leucipa; la segunda (de III, 13, a V, 18), que puede abarcar las aventuras de ambos en Egipto hasta la llegada de Clitofonte a Éfeso; la tercera (V, 19, a VIII, 19), desde el encuentro de ambos en Éfeso, en casa de Melita, comprende el proceso y la liberación de ambos. De las tres partes, de una extensión aproximada, la más original me parece la primera, donde ya he indicado que hay algunas notas costumbristas interesantes, y la tercera después. La parte segunda es más convencional, con sus raptos y muertes teatrales. En la novela, el protagonista masculino, Clitofonte, ocupa más espacio y un plano más destacado que el protagonista femenino, cuyas aventuras se narran de modo más sumario. En gran parte, esto se debe a ser Clitofonte el narrador. Aunque el punto de vista de éste pretende no ser muy diferente del objetivo, hay una perspectiva personal, si bien no tan subjetiva como en las novelas cómicas latinas, y muy distanciada de ese perspectivismo subjetivo que será uno de los recursos más interesantes de la novela moderna (a lo H. James, por ejemplo).[10]

La abundancia de detalles concretos y el tono realista y pedante contrasta con los tradicionales monólogos de efectos melodramáticos de la obra. Algún estudioso[11] ha querido ver en ella una parodia de la trama de la novela idealista, con todo su aparato sentimental.

Aquí nos hallamos muy lejos de aquel sentimentalismo de Caritón y no hemos llegado al ambiente religioso de Heliodoro. La castidad de los protagonistas, convencional en el género, resulta mantenida gracias a un truco casi mecánico, como es el sueño mutuo de Leucipa y de Clitofonte. El regusto sensual de la primera parte y la conducta de ambos enamorados en ella carece de paralelo en las novelas antiguas. La psicología idealista y sentimental de éstas le viene muy corta ya a nuestro autor. Hay un afán por los detalles externos, visuales, por los trucos y los efectos teatrales, muy lejano a la presentación simple de Jenofonte, a cuyo sencillo estilo y rápida andadura resulta opuesto el estilo cuidado y retórico de Aquiles.

Como Rattenbury ha indicado, Aquiles Tacio podría representar en la novela griega algo semejante a lo que Eurípides significó en la tragedia. Su humanización de los héroes y su realismo crítico reducen casi a parodia el esquema tradicional con sus notas idealizantes. Esa mezcla de anécdotas, descripciones marginales y detalles picantes, casi escabrosos alguna vez, sobre la pauta del viejo romanticismo, preludia regustos medievales. Su novela resulta en buena parte atractiva por ello. Parece abrir un camino nuevo al desviarse del esquema tradicional, dejando vagar la mirada morosa sobre algunos decorados del paisaje, con cierta madurez escéptica.

PRESTIGIO Y TRADUCCIONES RENACENTISTAS

La novela, que tuvo prestigio y público entre los bizantinos,[12] compartió con la de Heliodoro nueva fama en la época renacentista. La primera traducción al latín fue la de Aníbal Cruceio (A. della Croce), en Venecia 1544, dedicada a D. Diego Hurtado de Mendoza; aunque era una versión incompleta que comprendía los cuatro últimos libros de la novela, ya que el traductor encontró un códice griego que sólo contenía esa parte de la obra. Sobre esta traducción apareció pronto una imitación bastante fiel de la trama en castellano: *Los amores de Clareo y de Florisea y trabajos de la sin ventura Isea* (Venecia, 1552), de Alfonso Núñez de Reinoso.[13] A través de esta versión conocieron pronto la novela los escritores de nuestro Siglo de Oro, entre ellos Cervantes.[14]

La traducción completa en latín apareció en 1551; al italiano, en 1560; al francés, en 1568; al inglés, en 1597.[15] En castellano la tradujo Francisco de Quevedo, aunque esta versión inédita se nos ha perdido, como otros trabajos suyos. La primera traducción completa al castellano fue la publicada por Diego de Agreda y Vargas en 1617, que depende de la italiana de Francisco Angiolo Coccio, según Menéndez Pelayo.

14
«LAS PASTORALES LÉSBICAS» O «DAFNIS Y CLOE», DE LONGO

FAMA E INFLUENCIAS LITERARIAS

Para el lector moderno, ésta es la más conocida de las novelas griegas, popularizada por afortunadas traducciones. Ya en el Renacimiento, la versión francesa de Amyot en 1559, considerada como una obra maestra en su magnífico lenguaje, tuvo un éxito resonante, así como la versión retocada de P.L. Courier en época napoleónica (1810). Muy leída e influyente fue también la traducción italiana renacentista de Annibale Caro, el traductor de Teócrito. A la versión inglesa de A. Day de 1587 (basada en la traducción de Amyot al francés), sucedió en 1657 la excelente traducción de G. Thornley, y sobre ésta se basa la versión de Edmonds (que acompaña al texto griego en la edición Loeb, desde 1916). La primera edición del texto griego fue hecha en 1598 por F. Junta, de Florencia, y el texto acompañado de una traducción latina fue publicado por Jungermann en 1605. En español la traducción castiza de Valera (Madrid, 1880), tan elogiada por Menéndez Pelayo, a pesar de sus infidelidades al original griego, ha tenido gran difusión.[1]

La boga de esta novela en los siglo XVI y XVII confluyó con la de la novela pastoril. Su ambiente coincide con el ya evocado, por herencia de la poesía bucólica antigua, en la *Arcadia* (1504) de J. Sannazaro; y luego en la *Diana* de Montemayor, y en la *Aminta* de Tasso, en la *Astrea* (1607) de D'Urfé, en el *Gentle Sepherd* de Ramsay, y en la *Arcadia*, de Sidney; y algo más tarde en una deliberada imitación de gran estilo y novedad, *Pablo y Virginia*, de Saint-Pierre (1789), entre otras numerosas obras que estimulan el mismo ensueño bucólico.[2]

Esa Arcadia idílica, mitificada ya por la poesía helenística y romana como refugio de literatos sentimentales, evocada líricamente por Teócrito

y Virgilio, tiene en nuestra novela un escenario prestigioso en la literatura griega: la campiña de Lesbos, la isla de Safo y de Alceo. Se ha supuesto que por ser originario Longo de esta isla habría escogido su paisaje como ambiente escénico de su obra, ya que, aunque con los prestigios líricos aludidos, la isla no era un lugar clásico de bucolismo, como Sicilia o la Arcadia. Desde la época de Pompeyo sabemos que existió en Mitilene, capital de la isla, una distinguida familia con el cognomen Longus, y un cónsul del año 49, Pompeyo Longo, pertenecía seguramente a ella. Longo, el escritor, podía ser uno de los descendientes de la misma.[3]

Es curioso el hecho de la aparente escasa difusión de la novela en la época antigua y bizantina. Sólo Psello, en el siglo XI, la cita. Pero ningún otro autor, ni siquiera Suidas en su amplio diccionario, da noticias de ella, ni ha aparecido ningún resto papiráceo de la obra. Tal vez la situación geográfica en que Longo vivía, marginal a las áreas culturales de la época, lejos de los grandes centros ciudadanos, como Alejandría, Atenas, Antioquía, etc., así como la escasa vinculación de la obra con las nuevas corrientes espirituales, restringieron su difusión. La novela está dirigida a un público refinado que sepa apreciar el arte literario de su autor. Weinreich la ha definido como un cruce atípico de bucolismo prosificado con la descripción psicológica de un amor de la pubertad. Por sus reminiscencias literarias la novela enlaza con esa literatura arcaizante, como el arte de la Segunda Sofística, al mismo tiempo que por sus descripciones, como la *écfrasis* que abre la narración. Sus dioses son los *di pagani:* Pan, las Ninfas, Dionisos, Eros, con su aire familiar. El ambiente no refleja influencias orientales, sino unas añoranzas paganas, y el idilio campestre con aire rococó, que tanto admiraba Goethe o, con un guiño irónico, don Juan Valera, tiene una pátina de oro viejo.

La obra, en cuatro libros, tiene ese peculiar ambiente que la relaciona con la lírica bucólica y la distancia de las otras novelas. Su estilo narrativo es lento y florido, por así decir, con sus ecos poéticos, de Teócrito, de Safo, y tal vez, en algún pasaje, de Virgilio. A los largos viajes y al arduo amor de otras novelas corresponde aquí el inocente mundo, sensual y juvenil, de la pareja de pastores, en su marco de una naturaleza pintoresca, sonriente y acogedora. Los dioses paganos protegen la fábula idílica y suena de continuo la flauta de Pan. Por lo demás, el argumento no es complicado: alguna

tentación, más o menos rústica, dos intentos de rapto, y al final los reconocimientos de los jóvenes, abandonados al nacer por sus padres, que ya ricos disponen su boda, en una escena similar a las tan repetidas en la Comedia Nueva.

Los caracteres tienen las mismas influencias literarias que los decorados: provienen de la lírica, como los pastores, o de la comedia, como la cortesana Licenion o el parásito Gnatón. El paso de las estaciones colorea de tonos diversos el amable paisaje, así como contribuyen a su animación algunos relatos míticos, como el de la siringa de Pan o el de la ninfa Eco. Hay paisajes idílicos, como la gruta de las ninfas, y algún jardín, o la marina desde donde los enamorados ven un barco surcar el mar, o escenas de vendimia, colocados con gran habilidad literaria.

De su autor, Longo, conocemos sólo el nombre, y por su obra vemos que le era familiar la poesía helenística griega, y la retórica, por su estilo diestro en paralelismos y elección de vocablos. Parece conocer bien además el paisaje de Lesbos, aunque haya mucho de literario en todas su descripciones. La fecha de creación aceptada por los filósofos clásicos para la novela ha ido descendiendo desde el siglo v o el iv, en que pensaba Rohde, hasta finales o mediados del siglo ii.[4]

Desde luego, el gusto rococó de la época de los Antoninos, con su amor por lo griego y por lo pastoril en la decoración, encaja muy bien, como indica Weinreich, con el ambiente de esta obra. Ya hacia el año 100, en su discurso sobre «los cazadores de Eubea», el retórico Dión había trazado un cuadro de ambiente pastoril con un pequeño ambiente novelesco, sobre el que Perry[5] ha llamado la atención de nuevo indicando dos motivos de este relato que se repiten en nuestra novela: la vida feliz de los pastores, y el que sus protagonistas no tienen ningún papel ni interés históricos.

La predilección por los paisajes rústicos del tipo de los representados por Longo en sus descripciones, como decoración en la pintura mural de las elegantes villas romanas, corresponde a una moda fechada entre los años 130 y 160,[6] y en literatura las descripciones de esos paisajes pintorescos es frecuente en el siglo ii (en Eliano, Luciano, y luego en Alcifrón hay algunos ejemplos). En el *Euboico* de Dión, se trata de una breve historia moral, como un cuento que intenta mostrar que la pobreza acompañada de virtud proporciona una vida feliz, apartada del mundanal ruido. Ya la

comparó con *Dafnis y Cloe* Chassang. Frente a esa historia moral, el tono galante de la novela de Longo ha escandalizado a más de un filósofo, que no pensaría como el traductor inglés del siglo XVII que fuera esta narración «a most sweet pleasant pastoral romance for young ladies».[7]

RESUMEN DE LA OBRA

Libro I

El autor admira una pintura en la gruta de las Ninfas de Lesbos y se propone describir también él una obra que refleje el poder del Amor, en ofrenda a Eros, las Ninfas y Pan.

Cerca de la hermosa ciudad de Mitilene, en el campo encontró el cabrero Lamón un niño, que amamantaba una de sus cabras; lo recogió y le puso por nombre Dafnis. Dos años después el pastor Driante encontró en la cueva de las Ninfas a una niña, también amamantada por una oveja de su rebaño, y la recoge como propia, con el nombre de Cloe. Dafnis tiene ya 15 años y Cloe 12, cuando ambos pastores tienen un sueño coincidente en el que ven a las ninfas entregando sus hijos adoptivos a un geniecillo alado y arquero, que los lleva a pastorear juntos sus rebaños. Después de sacrificar a las Ninfas y al diosecillo, que los rústicos en su ignorancia no aciertan a denominar, envían a ambos jóvenes a pastorear sus rebaños.

Ellos juegan alegres durante su pastoreo. Es la primavera por los verdes campos. Pequeñas aventuras.

Dafnis cae en una trampa para lobos, de la que sale con ayuda de Cloe. Ésta se maravilla de la belleza de Dafnis al verle bañarse junto a la gruta de las Ninfas, y queda prendada de él al oírle tocar el caramillo. La joven, ignorante de lo que es el amor, lamenta su inquietud desconocida.

El boyero Dorcón disputa con Dafnis por la compañía de Cloe, pero ésta prefiere a Dafnis. El beso de premio en una contienda de elogios se lo da a Dafnis. Dorcón la solicita como esposa a Driante; pero en vano. Intenta raptarla cubierto con pieles de lobo, y los perros caen sobre él. Es el verano: juguetean y se besan los enamorados. Oyen el canto estival de las ciga-

rras y la voz de un barquero, cuya canción cuenta Dafnis a Cloe: habla de la metamorfosis de una doncella en pájaro, para así cantar mejor.

Unos piratas de Tiro, que saquean la ribera, raptan a Dafnis. Cloe busca la ayuda de Dorcón, gravemente herido por aquéllos, quien le entrega su flauta de mágico sonido. Cuando la toca, el ganado que los piratas han embarcado, salta al agua, haciendo zozobrar el navío. Los piratas se ahogan con el peso de sus armaduras, mientras Dafnis nada hacia la orilla. Entierran piadosamente a Dorcón, y cuelgan su flauta en el santuario de las Ninfas. Entre sus juegos por el florido campo también Dafnis piensa en la belleza de Cloe.

Libro II

Viene el otoño y la vendimia. El viejo Filetas, veterano cantor de las Musas y flautista de Pan, les habla en su jardín, y cuenta que allá se le apareció Eros, quien le dijo su cuidado por ellos. Y les instruye sobre el poder del dios del amor. Pero los jóvenes inocentes no van más allá de sus besos y abrazos de amable jugueteo.

Unos jóvenes de Metimna atracan su barca a la ribera, y descienden por allí a tierra. Pero una cabra devora la cuerda y la barca es arrastrada por el viento y naufraga con todo lo que llevaba. Los jóvenes, indignados, asaltan y golpean a Dafnis, por no haber retenido sus cabras; pero los muchachos de la localidad acuden en su ayuda. Debate ante Filetas, como juez, que libera al joven. Entonces ellos acuden a la fuerza, pero son rechazados a golpes por los campesinos y pastores. De modo que tienen que retirarse a Metimna, donde quejosos de la derrota a manos de los habitantes de Mitilene preparan una flota de diez navíos, y en secreto vuelven, saquean la comarca y raptan a Cloe. Las Ninfas se aparecen al lloroso Dafnis y le confortan. Pan produce espantos nocturnos a los asaltantes y se aparece temible a su jefe con la orden de soltar a Cloe. Con pánico respeto éstos la desembarcan, mientras la acoge el son de la flauta pánica. Canto de Dafnis en honor del dios y de las Ninfas. Lamón cuenta a Cloe el mito sobre la flauta de Pan (metamorfosis de Siringa). Filetas regala a Dafnis su refinada flauta. El joven y Cloe se hacen juramentos de amor.

Libro III

Los mitilenios saquean Metimna en revancha del ataque anterior, pero se firma la paz. El invierno con su nieve tiñe de blanco los campos y separa a los amantes. Dafnis, con el pretexto de la caza de pájaros, va a ver a Cloe. Recomienza la primavera, y los jóvenes vuelven con sus ganados por los campos a sus inocentes juegos amatorios.

Dafnis deplora su ignorancia del amor. Licenión, una cortesana de la ciudad, le adiestra en la práctica de éste. Aunque el muchacho, que teme herir a Cloe en la realización de sus deseos, no practica con su amada las nuevas enseñanzas.

Dafnis cuenta a Cloe, mientras oyen el canto de los marineros, la historia de la ninfa Eco. En aquel verano muchos y ricos pretendientes de Cloe acuden al padre adoptivo de ésta, y Driante se dispone a dar su consentimiento para la boda. Dafnis se lamenta de su pobreza; pero entonces se le presentan las Ninfas y le indican el lugar de un pequeño tesoro de 3.000 dracmas, devuelto por el mar. Tras el hallazgo, que ofrece a Driante, éste le promete a Cloe. Pero Lamón, como siervo de Dionisófanes, debe someter el matrimonio de su supuesto hijo a la aprobación de su señor, y aplaza la boda hasta la visita de éste. Como regalo bucólico de amor Dafnis ofrece a Cloe una manzana, la de la rama más alta del árbol, fragante, que ella besa.

Libro IV

Se anuncia la llegada pronta de Dionisófanes. Lamón, Dafnis y Cloe cuidan su precioso jardín, que se describe en su cuidada disposición. Un pretendiente despechado de Cloe, el boyero Lampis, devasta y destroza el jardín para provocar la cólera de su amo contra Lamón. Al día siguiente, éste se lamenta al descubrir los destrozos. Para prevenir la cólera del dueño se dirige primero a Astilo, el hijo, que precede la llegada de aquél, junto con su parásito Gnatón. Astilo promete interceder ante su padre y obtener su perdón. El parásito Gnatón, al ver a Dafnis, se prenda del joven e intenta atraerse al muchacho, que le huye.

Dionisófanes llega a la visita, junto con su mujer Clearista. Oye tocar la flauta a Dafnis y queda admirado de su arte. El parásito Gnatón le convence de que lleve consigo al muchacho a la ciudad. Al enterarse, Lamón cuenta a su amo toda la historia del muchacho. Dionisófanes y Clearista, al oír toda la historia, creen reconocer a su hijo abandonado. (Al ser de nuevo padres, cuando ya tenían tres hijos, decidieron abandonar al cuarto; pero después de haber perdido dos de ellos en una enfermedad, lo lamentan y se alegran al reconocer, por los objetos depositados junto al niño, a Dafnis como el hermano menor de Astilo.) Abrazos y alegría en el reconocimiento. Fiesta de los campesinos. Cloe lamenta entretanto su abandono por Dafnis. Entonces es de nuevo raptada por Lampis, pero el parásito Gnatón la salva. Driante cuenta la historia de la joven y la familia de Dafnis la lleva con ellos a la ciudad. Allí, en un banquete, Megacles, un amigo de la familia, reconoce a la hija que él abandonó en un momento económico difícil. La fiesta de las bodas se celebra en la campiña con una alegre fiesta.

TEMÁTICA Y TONOS MUSICALES

La trama peculiar de *Dafnis y Cloe* puede prescindir de uno de los ingredientes tópicos de la novela: el viaje. Hay unidad de lugar para el desarrollo de la acción, que sólo en el último libro se traslada brevemente a la ciudad, para acabar luego en la boda campestre. Aun así, notémoslo, el espacio, donde se mueven los amantes es esencial a la trama, y el bucolismo sustituye al exotismo o la desmesurada geografía de otras novelas. Un valor simbólico tiene también el paso de las estaciones, que colorea el paisaje y, a la vez, el sentimiento de los jóvenes.

La estructura de la novela es muy sencilla. Dalmeyda ha indicado que podrían distinguirse dos partes: la primera sobre el desarrollo de un amor adolescente, y la segunda parte, que trata sobre el matrimonio de Cloe. La primera, que llega hasta el encuentro de Dafnis con Licenión, quien con su lección amorosa acaba con la ignorancia sexual del muchacho, está basada en un motivo psicológico: el descubrimiento del amor por dos adolescentes campesinos.[8]

El tema no carece de originalidad, y está bien llevado, con la artificiosidad habitual que estas líricas descripciones bucólicas suponen. En la descripción de Longo hay una sensualidad acorde con la radiante primavera y el verano de Lesbos, que centellea a través de su prosa poética. Longo —dice su editor francés— «se recrea en mostrar la inquietud misteriosa que atormenta la carne joven de su pareja amorosa». Esta sensualidad atrevida, que destaca aún más si pensamos en el moralismo de otros novelistas, como, por ejemplo, Heliodoro, se expresa en una serie de pequeños cuadros, escenas de sabor pictórico, con los que el novelista gusta de componer su relato: la cigarra caída en el regazo de Cloe, los baños en la gruta de las Ninfas, la vendimia, etc. A su vez se percibe un son musical que armoniza con los paisajes: la canción de los bateleros, el ronco rumor de las cigarras o el silbido de la flauta de los pastores o del mismo Pan. Corot y Ravel, como recuerda Dalmeyda, se sintieron atraídos por esos cantos sugestivos de la novela. En ese fondo de un idilio casi áureo puede intervenir el dios Pan o aparecérsele a Dafnis las tres Ninfas para consolar su tristeza. Por otra parte, como Rohde ya señaló, no nos encontramos con una naturaleza desordenada y selvática, sino con un paisaje muy civilizado, como ese jardín, tan cuidado «a la francesa», descrito en el último libro.

La segunda parte, la de la boda de Cloe, con los impedimentos para la reunión definitiva de los amantes, es menos nueva, y parece un fin de comedia. A la separación de los amantes por su inocencia amorosa suceden ahora los inconvenientes de fortuna, que tienen fácil solución. La destrucción del jardín, el parásito Gnatón o el boyero Lampis, los pretendientes, el reconocimiento de los padres burgueses demoran la fiesta de bodas. Hay aquí algunas notas costumbristas: esos abandonos de los recién nacidos por motivos económicos y ese planear la boda con atención a la fortuna del otro contrayente son notables. En ese final de cuento hasta los personajes secundarios se reconcilian: así, el parásito Gnatón salva a Cloe, como en otro libro Dorcón con su flauta había salvado a Dafnis.

La composición detalladamente planeada de la obra se nota en los paralelismos de las aventuras; rapto de Dafnis y rapto de Cloe; enamoramiento de Cloe y enamoramiento de Dafnis; alejamiento de Cloe por las mayores ofertas de boda de los pretendientes, alejamiento de Dafnis, al ser reconocido como hijo del amo Dionisófanes, etc. Las descripciones, las contiendas

de palabras, los relatos de leyendas (Eco, Siringa), los mismos nombres de los pastores, como Filetas y Dafnis, aluden al trasfondo literario en que se presenta la obra de Longo.

APRECIACIONES

Es difícil emitir un juicio estético sobre *Dafnis y Cloe.* Algunos filólogos, como Wilamowitz y Rohde, han señalado lo artificial y estudiado del bucolismo de esta obra; otros, Chassang, por ejemplo, encontraban muy audaz esa sensualidad pagana de nuestros pastores, sobre todo si se compara con *Pablo y Virginia*, de Bernardino de Saint-Pierre. Goethe, en cambio, admiraba a Longo, pensaba en releerlo una vez al año y, en algunos pasajes, lo prefería a Virgilio. El idilio dieciochesco, al modo de Longo o de *Hermann y Dorotea*, está lejos de nuestra sensibilidad actual. Pero, aun así, hay en *Dafnis y Cloe* una veta de amor sincero a la naturaleza, y en esa psicología del amor adolescente hay tonos auténticos. Con todo su artificioso decorado, esta novela es menos artificiosa que cualquiera de las famosas obras pastoriles de otras épocas; lo mismo que Teócrito está mucho más cercano a la campiña real que cualquier otro poeta del género bucólico. Todavía suenan cálidos elogios para Longo, como los de A. Bonnard.[9] Piénsese lo que se quiera de su estilo y de su intención literaria, la pareja de Dafnis y Cloe pertenece como un tipo definido para siempre al repertorio de los mitos del amor de la literatura occidental.[10]

15
LAS «BABILÓNICAS», DE JÁMBLICO

RESUMEN DE UN RESUMEN

La obra de Jámblico constaba, según Suidas, de 39 libros (o 35, según la variante de otro códice), pero el resumen de Focio concluye con el libro decimosexto. Tal vez la cifra de Suidas sea errónea; de todas maneras fue una obra muy leída y muy elogiada por Focio, a quien debemos el extracto que resumimos.[1]

La hermosa Sinonis, unida en matrimonio a su amado Ródanes, es perseguida con amorosas pretensiones por el rey de Babilonia, Garmo, que se ha quedado viudo. Como ella se niega a sus deseos, aquél manda encadenar y crucificar a Ródanes. Pero Sinonis le salva, huyendo juntos. Los eunucos del rey, Sacas y Damas, a los que se había encomendado el asunto, salen en su persecución en dos direcciones distintas.

Un pescador denuncia a Damas que unos pastores conocen el refugio de la pareja, y éstos lo guían a una pradera, donde se habían escondido. Allí Ródanes había encontrado un tesoro escondido al pie de un monumento: «la estela del león». Pero ante las asechanzas del fantasma de un macho cabrío enamorado de Sinonis, ambos han tenido que abandonar aquella región. Allí encuentra Damas la diadema de Sinonis, que envía al rey.

En su huida encuentran a un anciano que los alberga en una cueva. Damas y sus sicarios llegan a ésta, pero son atacados por un enjambre de abejas venenosas, que matan a muchos de los soldados. Ródanes y Sinonis, que habían llegado a una de las salidas de la cueva, caen como muertos por probar la miel de las abejas. Los perseguidores, que escapan de las abejas, encuentran a la pareja exánime, y, según la costumbre del país, arrojan sobre sus supuestos cadáveres comida y vestidos, y los dejan allí. En la cueva ha

encontrado Damas la cabellera de Sinonis, que la joven se había cortado para trenzar con los cabellos una cuerda para fugarse, descendiendo con ella por una abertura de la cueva. El eunuco envía la cabellera al rey.

Los jóvenes son despertados por los cuervos que graznan en torno a los trozos de carne que han echado sobre ellos como ofrendas mortuorias. Recogen algunas de las ofrendas sobre dos providenciales asnos y huyen en dirección opuesta a la de los soldados. Llegan a una aldea. Allí son acusados por un hombre del asesinato de su hermano y encarcelados. Pero el acusador, que es el fratricida, se suicida con veneno, dejándolos libres de la acusación. Ródanes toma consigo una porción de aquel veneno, por si llega a necesitarlo en alguna eventualidad.

Más allá se refugian en la casa de un bandido, que robaba, asesinaba y devoraba a los caminantes. Pero un grupo de soldados, enviados por Damas, hacen prisionero al bandido, y por la noche incendian su casa, donde se esconden Sinonis y Ródanes. Con las pieles de los asnos muertos, ellos se abren camino a través del fuego que los rodea, y aparecen ante los amedrentados soldados como los fantasmas de los asesinados por el malvado salteador de caminos. Con esta explicación fantasmal responden a sus supersticiosas preguntas y huyen.

Luego llegan a la tumba de una muchacha, donde se encuentran con un mago caldeo, que resucita a ésta y profetiza a Ródanes una futura realeza. Ellos deciden pasar el día en la tumba vacía, aprovechando su frescura, los alimentos y los vestidos ofrendados a la muerta, y después de comer quedan profundamente dormidos por el cansancio y las emociones. Los alcanzan entonces los soldados, que después de recapacitar sobre su aparición tras el incendio habían entrado en sospechas sobre su posible complicidad con el bandido; pero al verlos en la tumba dormidos los toman por muertos y los abandonan allí.

En su marcha cruzan luego un río, que, por su limpia y clara agua, sirve de bebida al rey de Babilonia, y el agua se reserva a este uso real. Pero son detenidos como asaltantes de tumbas, ya que Sinonis lleva encima las vestimentas ofrendadas a la joven muerta. Conducidos ante el juez Soreco, apodado el Justo, éste decide, al ver su belleza, enviarlos al rey de Babilonia. La pareja, ante tan triste destino, se decide a emplear el veneno que llevan, prefiriendo el suicidio Pero una esclava confía su plan a Soreco, y éste

logra cambiar el veneno por un somnífero. Conduce en un carro a los durmientes hacia el rey. Ródanes, advertido por un espantoso sueño, despierta, y también a su amada, quien quiere sucidarse y se hiere en el pecho con un puñal. Pero Soreco logra detenerlos y pide que le cuenten su historia. Al conocerla, el justo juez los deja libres y les indica un templo de Afrodita, en una isla que rodean el Éufrates y el Tigris, donde Sinonis podrá reponerse de su herida.

En el templo se encuentran con la sacerdotisa, de quien se cuenta la historia, que incluye motivos de cuentos folclóricos. Tenía aquélla dos hijos y una hija. A ésta, Mesopotamia de nombre, famosa por su belleza —aunque fea de nacimiento, fue luego milagrosamente hermoseada por Afrodita—, se la disputaban tres jóvenes, y el juez sapientísimo Bocoro la adjudicó al pretendiente que la había ofrecido no una corona ni una copa, sino un beso. Pero los pretendientes, en feroz disputa, se mataron entre sí. A uno de los hijos de la sacerdotisa, Tigris —el otro se llamaba Éufrates—, lo mató el aguijón de una venenosa mosca, oculta en una rosa, que el joven había olido. Por su parecido con aquél, la vieja sacerdotisa identifica a Ródanes con su hijo muerto, y piensa que la joven que lo acompaña en su vuelta al mundo de los vivos es Kore, la joven diosa infernal.

La pareja acepta la identificación de Ródanes con el muerto Tigris.

Este episodio del templo daba lugar a que el autor disertara sobre los misterios y la magia e incluyera algunas noticias autobiográficas sobre su estancia en Babilonia y su aprendizaje en la lengua de aquel país.

Entretanto, Damas se había enterado de la estancia de la pareja en la isla y envía por ellos, después de detener a Soreco. Manda un emisario con una carta para el sacerdote de Afrodita en la isla, con la orden de detener a nuestros protagonistas.

Al vadear el río, el emisario se ahoga y sólo llega a la isla el valeroso camello que lleva la carta escondida en su oreja derecha. Por ésta se entera Ródanes del peligro que les amenaza.

Por el camino ven la escolta que transporta a Soreco, prisionero, hacia el palacio del rey. De noche atacan por sorpresa a los guardias. Lo liberan y huyen con él. Mientras tanto ha llegado el eunuco Damas en persona a la isla. Allí confunden a Éufrates, el hijo de los sacerdotes de Afrodita, con Ródanes, y a su hermana Mesopotamia, que se les ha escapado, con Sino-

nis, y envían al joven hacia el rey, anunciándole que pronto le enviarán a la muchacha, a la que persiguen de cerca.

Ródanes, Sinonis y Soreco encuentran refugio en la casa de un campesino. Envían a la hija de éste, que se había cortado el pelo por la muerte de su esposo, en señal de luto, a vender una cadena de oro que Ródanes llevaba consigo desde su encadenamiento por el rey Garmo. El joyero, al ver la cadena y a la joven sin cabellera, va a denunciarla a Damas.

Pero la joven viuda sospecha alguna traición y se oculta en una casa abandonada. Allí asiste a una escena tremenda: un esclavo mata a su amante y luego se suicida. La joven, salpicada con la sangre, sale huyendo, mientras los que la vigilaban por orden del joyero llegan a la casa del crimen. El joyero escribe al rey, mandándole la cadena de oro y comunicándole que ha encontrado a Sinonis.

Al despedirse Ródanes besa a la hija del campesino como muestra de su agradecimiento. Sinonis, al descubrir en sus ropas manchas de sangre, como en el vestido de la joven, sospecha mayores efusiones, y llena de celos vuelve con la intención de matar a la joven, seguida de Soreco que intenta detenerla.

Pero se albergan en casa de un rico libertino que intenta aprovecharse de Sinonis, y en su cuarto, por la noche, ésta le clava un puñal y lo mata. Sin informar a Soreco sale huyendo, aunque algunos esclavos logran alcanzarla, y como asesina de su dueño, la envían al rey Garmo para su juicio.

Soreco, portador de la triste noticia, informa a Ródanes, y a duras penas le contiene de un nuevo suicidio.

Al rey le llegan entretanto las esperanzadoras noticias de la captura de Sinonis, por la carta del joyero; y a través del eunuco Sacas, sobre Sinonis, confundida por uno y otro con la hija del campesino o con la joven Mesopotamia. Manda, pues, preparar la boda, y, como muestra de su alegría, ordena liberar a todos los prisioneros. Entre éstos se encuentra Sinonis, que obtiene la libertad de nuevo; mientras que el eunuco Damas, que no había procurado ninguna noticia sobre la joven, es ajusticiado.

Sacas logra hacer prisionera a Mesopotamia, que se había acogido a la amistosa protección de Berenice, hija del rey de Egipto. La joven es apresada y enviada junto con su hermano Éufrates al rey.

Mientras, el joyero ha notificado la fuga de la campesina —que él

cree Sinonis— y es condenado, junto con sus mujeres e hijos, a ser sepultado en vida.

Una nueva confusión es motivada por un perro de Hircania, propiedad de Ródanes, que penetra en la casa abandonada y allí devora el cadáver del esclavo suicida y, parcialmente, el de la joven asesinada por aquél. Acude entonces el padre de Ródanes a la sangrienta escena, mata al perro y entierra el cadáver restante que cree, por haber reconocido al perro, que es el de Sinonis, con la inscripción funeraria: «Aquí yace la bella Sinonis». Y desesperado de dolor se ahorca junto a la tumba. Ródanes y Soreco llegan a la casa y ven el tremendo espectáculo. El joven lee el epitafio, y sacando su espada se hiere y añade al epitafio: «Y yace también el bello Ródanes aquí», mientras Soreco se dispone a ahorcarse. Pero de pronto irrumpe la hija del campesino que, al grito de «¡La muerta no es Sinonis!», arranca de las manos del joven la espada y corta el lazo mortífero del cuello de Soreco.

La muchacha había vuelto a buscar un tesoro que había escondido en la casa. Mientras un médico cuida a Soreco, ella se ocupa del malherido Ródanes. Entra entonces en la casa Sinonis, que al ver la escena del herido y la campesina siente renovarse sus celos feroces y avanza con un puñal que, en un esfuerzo último, logra arrancarle Ródanes. Furiosa le grita entonces: «¡Hoy te invito a mi boda con el rey Garmo!», y lo abandona a los cuidados de la campesina y de Soreco, que luego acude a consolarlo. La muchacha campesina vuelve a casa de su padre con el tesoro.

A continuación son llevados ante Garmo, Éufrates confundido con Ródanes, y su hermana Mesopotamia, con Sinonis. El rey, al notar el cambio, entrega la falsa Sinonis al eunuco Zobares para que la ajusticie a orillas del Éufrates, pero el eunuco se enamora de la joven y se la entrega a Berenice, que a la muerte de su padre le ha sucedido en el trono de Egipto. Ésta protege a su amiga. El rey Garmo le declara la guerra. Éufrates es entregado al verdugo. Pero el verdugo es su propio padre, que había sido castigado a este oficio por el eunuco Damas al ser despojado de su sacerdocio por encubrir a los fugitivos, y como verdugo había ejecutado después a aquél. Ahora ruega a su hijo que le sustituya en su cargo, y se ofrece él mismo como víctima.

Sinonis se ha casado con el rey de Siria. Logra hacer prisionera a la campesina y la condena a vivir con el verdugo, ignorando que éste es el

apuesto Éufrates, que la acoge con toda cortesía y le ofrece su hogar. Soreco, condenado a morir en la cruz, ha sido conducido a la pradera en que al comienzo de su persecución buscaron refugio los amantes. Una tropa de soldados alanos mercenarios, despedidos por Garmo e irritados por ello, liberan al prisionero. Soreco redescubre el tesoro escondido por Ródanes en aquel lugar en que su amigo le había comunicado, y con él y sus discursos convence a los alanos, que lo eligen rey, y forma con ellos un ejército, que más tarde derrotará al de Garmo.

También Ródanes ha sido condenado a la crucifixión. El rey en persona, borracho y coronado en el festín, danza en aquel lugar, donde luego se erige la cruz a la cual ya está aplicado el protagonista, cuando llega una inesperada carta de Sacas. En ésta se informa al rey de la boda de Sinonis con el rey de Siria. Pero libera al prisionero y le confía el mando de las tropas para combatir a su rival sirio, aunque ya ha dado órdenes secretas a sus lugartenientes de que, en caso de victoria, acaben con él y le traigan a Sinonis.

Ródanes, sin embargo, lograba deshacerse de ellos, obtenía la victoria y reconquistaba a su esposa, y llegaba a ser rey de Babilonia, como ya se había augurado en profecías y sueños. (Así dice el resumen de Focio, notablemente apresurado al final del mismo.)

COMENTARIO A UN RELATO DE MISTERIO Y TERROR

Jámblico daba en su obra algunas noticias autobiográficas: sirio de nación y lengua —un origen no helénico ya indica su nombre—, había aprendido de su pedagogo, un prisionero de Babilonia, la lengua de aquel país, sus tradiciones, sabidurías mágicas y leyendas; y la historia que nos cuenta es una de aquellas que él oyó de su maestro o en un viaje a aquel país. Desde luego, como en el caso de Antonio Diógenes, este origen babilónico de su ficción es una manera tradicional de justificar la procedencia de una historia que roza lo inverosímil a menudo, y de proporcionar más color local y exotismo a sus episodios. Según estas noticias escribía su novela en la época del emperador Marco Aurelio (161-180). Si su maestro fue un prisionero de la guerra emprendida por Trajano contra los partos, que entonces eran

los dominadores de Mesopotamia, y que llegó hasta Babilonia en el año 116, ya debía de ser casi viejo cuando escribía su relato. En todo caso es difícil decidir en qué lengua hablaba éste, porque el idioma corriente en esa época en Babilonia era el sirio. Además había aprendido la lengua griega, que se enseñaba en las escuelas de Siria, y escribió su relato en la época de esplendor de la Segunda Sofística. Era contemporáneo de Elio Arístides y de Luciano; y en su obra debía de haber muestras de esas disquisiciones retóricas, ornamento y gala de la prosa sofística de la época, a juzgar por la amplitud de la novela, con un número de libros mayor que ninguna conservada, aunque nos atengamos a la cifra reducida de 16 libros que da Focio, y no a los 39, según Suidas.

La novela tiene un cuadro histórico muy borroso, donde alterna el esplendor prestigioso de la antigua Babilonia con los bárbaros alanos, tropas mercenarias del rey de aquel remoto lugar (pero que históricamente aparecieron a principios del siglo II en las fronteras del Imperio romano; Plinio es el primero en nombrarlos —*Hist. Nat.* IV, 80—, y Antonino Pío y Marco Aurelio lucharon contra ellos). El rey de Babilonia declara la guerra a una reina de Egipto, que lleva el nombre helenístico de Berenice. En fin, es posible que al autor no le preocupe demasiado esta mezcla de épocas, digna de un filme histórico americano; sino que para él lo esencial fuera la tonalidad exótica y variada del cuadro histórico-geográfico. Ésta no se puede discutir, aunque lo que conozcamos sea sólo un resumen. Grutas, tumbas, esbirros, reyes apasionados, casas misteriosas, templos de Afrodita, ríos y viajes incesantes, prestan a las peripecias un colorido realzado por las ceremonias, ritos y detalles exóticos y de anticuario que eran evocados. Junto a esas sorprendentes abejas envenenadas o a los asnos en cuyas pieles se envuelven los protagonistas para disfrazarse, destacan la casa abandonada del crimen, los tesoros ocultos, el mago que resucita a una joven, etc. Pródiga en confusiones y resurrecciones, la trama tenía un ritmo sorprendente. Es probable que no fuera la psicología de los personajes, sino el efectismo teatral el talento notorio de Jámblico. Rohde, que le tenía por el más antiguo de nuestros novelistas, lo comparaba con Antonio Diógenes, y subrayaba en él los efectos de las complicadas disertaciones de la retórica. Ahora que sabemos que Caritón es anterior a él, podemos subrayar en Jámblico una mezcla de lo novelesco de Caritón, con su trama más simple

y su psicología romántica, y la aretalogía de Antonio Diógenes. La trama potencia extremosamente las tendencias de la historiografía helenística hacia lo monstruoso (*to teratodes*) y lo paradójico del azar (*to paradoxon tes tyches*). A veces se acentúa lo terrorífico, así en la cueva con las abejas venenosas, la casa incendiada del bandido y, sobre todo, esa casa deshabitada de los crímenes y el tesoro, con el perro que devora los cadáveres, son típicos de una novela de intriga y terror. Otras veces los repentinos cambios producen sorpresas irónicas: como, por ejemplo, cuando al creer el rey Garmo que Sinonis va a casarse con él, manda libertar a todos los prisioneros, entre los que está la auténtica Sinonis; o cuando el eunuco Damas castiga al sacerdote de Afrodita convirtiéndolo en verdugo, y éste será quien lo ajusticie después. Hay influencias notables de cuentos: como en la leyenda de Mesopotamia y sus tres pretendientes. El juez que la otorga al que le ha hecho el mejor regalo, no una corona ni una copa, sino un beso, tiene un nombre legendario, como su juicio. La historia del rey apasionado que persigue a la esposa de un súbdito es también una leyenda típica, así como la solución de ésta. Es probable que el autor conociera la novela de Caritón (a la que recuerdan escenas como el viaje a Babilonia y la crucifixión suspendida en último instante), pero muchos episodios tienen aquí un carácter más convencional; así como los encuentros y trucos en su exageración resultan un tanto peripecias de caricatura. Por su ambiente folclórico —reyes terribles y persecuciones y encuentros— preludia el de Apolonio de Tiro. Pero la atmósfera turbulenta está mejor conseguida aquí. No en vano Aitheim ha puesto esta obra como ejemplo de la fantasía desbordada del género.

Aunque Rohde, a través del resumen de Focio, cree percibir un estilo de narración de ritmo muy rápido, semejante al de Jenofonte de Éfeso —y explica la amplitud de la obra por la presencia de digresiones—, es probable que ciertas descripciones psicológicas fueran detalladas. En todo caso, notemos que la violencia de los celos de la heroína, dispuesta a apuñalar a su rival por rápidas sospechas, y luego abandonando a su marido en un rapto de ira y celos, no tiene paralelo en las novelas. También el personaje de la hija del campesino, o el justo Soreco, son interesantes por su filantropía. Añadamos también que lo sentimental tiene gran importancia, y no sólo la virginidad de los protagonistas, ya casados. En este aspecto se

halla más cercana de Caritón y Jenofonte que de Heliodoro y Aquiles Tacio. Muchas escenas quedan en nuestro recuerdo como muestra del talento dramático de Jámblico, por su audacia técnica. También la magia debía de tener un papel importante en los episodios marginales; y ese tenebroso ambiente de Babilonia, con sus persecuciones y sus guerras, es un marco en que lo más portentoso puede suceder.

16
LAS «ETIÓPICAS», DE HELIODORO DE EMESA

EL TIEMPO DE HELIODORO

En la última línea de las *Etiópicas* se dice: «Éste es el fin de la historia de Teágenes y Cariclea, que compuso un fenicio de Emesa, del linaje de Helios, Heliodoro, hijo de Teodosio».

Emesa fue una de las ciudades orientales más renombradas en el siglo III. Dos emperadores romanos nacieron allí: Heliogábalo (218-222) y Alejandro Severo (222-235). Luego, a mediados de siglo, fue conquistada por Zenobia de Palmira, y liberada, años después, por Aureliano, en el 272. El dios de la localidad, Helios, cobró una importancia política muy grande al ser entronizado como dios universal del Imperio por Aureliano. El Sol Invicto, cuyo nacimiento es el 25 de diciembre, el solsticio de invierno, se convirtió en una gran fiesta anual (que luego recogieron como fecha del nacimiento de Cristo los cristianos), cobró gran importancia en el culto romano con la llegada al poder de la dinastía de los Severos, procedentes de Fenicia. Las emperatrices Julia Domna y Julia Maesa eran hijas del sumo sacerdote del dios en Emesa, y en la biografía de Apolonio de Tiana, escrita por Filóstrato a instancias de la primera, el famoso santón había visto en sus viajes a la India a los Brahmanes rezando al dios Sol (en su templo en Taxila), como él lo hacía. El Sol aparece desde mediados del siglo II al IV en los símbolos imperiales, y el gran templo al Sol, con sus sacerdotes, *pontifices dei Solis*, fue construido en Roma por Aureliano en el 274. (Cercano a Emesa está Baalbeck, que los griegos llamaban Heliópolis, la ciudad del Sol. Y el dios se prestaba a sincretismos con Apolo Febo, el dios de Delfos, o con Mitra, divinidad persa de la luz, de propaganda prestigiosa en el ejército, o con el egipcio Serapis, con su cornamenta de carnero solar.) La

atmósfera religiosa que evoca la obra de Heliodoro corresponde a su nombre y su procedencia.

Pero es difícil situar su novela en el tiempo. E. Rohde lo databa en el siglo III, en relación con las reformas de Aureliano (270-275). En una fecha anterior, dentro del siglo III, hacia el 225-250, han insistido F. Altheim y O. Weinreich; Perry, Haight, Grimal, etc., prefieren, con dudas, esta fecha temprana. Otros autores, como Van der Valk, A. Colonna, se inclinan por el siglo IV, aceptando como veraz una noticia de la *Historia eclesiástica*, de Sócrates, el Escolástico, autor del siglo V, que dice que Heliodoro fue obispo de la ciudad de Tricca en Tesalia e introdujo allí el celibato entre los monjes. Focio (siglo IX) aclara que fue obispo después de haber escrito su novela, y Nicéforo Calisto (siglo XIV) añade que por el éxito de su novela amorosa, se le dio a escoger entre la destrucción de su escandalosa obra juvenil o su cargo eclesiástico, y abandonó entonces su obispado. Heliodoro pudo haberse convertido al cristianismo después de escribir su obra, ya que tenía un espíritu piadoso, pero estas leyendas cristianizantes se cuentan también de Aquiles Tacio, que no lo tenía. De todas maneras, da cierto valor a la noticia de Sócrates su fecha temprana, que no distaría un siglo de la época del novelista. Se ha aludido también a la relación entre la estratagema militar empleada en la novela en la toma de Siena y el asalto histórico de Nisibis en el 351, así como a algún paralelismo entre Juliano y Heliodoro, en favor del siglo IV; sin embargo, la atmósfera de la novela se corresponde más, a nuestro parecer, con el ambiente religioso del siglo III, ya evocado. Por ejemplo, el prestigio que tiene en ella el templo de Delfos no encajaría bien con la época posterior a Juliano. Una fecha muy anterior, como la época de los Antoninos, en que piensa algún estudioso reciente, no nos parece posible.[1]

Por lo demás, no sabemos en qué época sucede la historia contada por Heliodoro, donde se habla de Egipto gobernado por los sátrapas del Gran Rey del Imperio persa, y a la vez de famosas ciudades, como Memfis y Siena y Tebas, y Méroe, metrópolis etíope; de un prestigioso Delfos, y de gimnosofistas de aire brahmánico. «Heliodoro confunde la Etiopía de Heródoto con la de los Ptolomeos, y se imagina un imperio etíope que no existió durante la dominación de Egipto por los persas».[2] La acción transcurre en ese Egipto un tanto fabuloso, con un viaje final a Etiopía, y algunas evocaciones del mundo griego.

La novela de Heliodoro gozó de un inmenso prestigio en época bizantina y luego, redescubierta por el Renacimiento, entre los escritores barrocos europeos En los siglos XVI y XVII fue uno de los clásicos más leídos. «Poeta divino en prosa», como dice Lope, su narración fue una tentación para muchos, para Racine, como ha dicho Grimal,[3] y para Cervantes, entre los más grandes.[4] La excelsa virtud de Heliodoro es su talento barroco: en la composición narrativa, en la escenificación y en sus personajes abigarrados.[5]

LA TEATRALIDAD EN SU ENFOQUE NARRATIVO

La novela de Heliodoro cuenta la misma historia de los dos amantes en fuga y búsqueda por una tremenda geografía, pero lo hace de una forma original, comenzando «in medias res», sin hablarnos al principio de su patria y familia, sino con un espectacular comienzo, como un alza de telón que descubre una asombrosa escena. Estos golpes de efecto teatrales son muy de su gusto, y están imitados por Cervantes en el «Persiles». Luego, los protagonistas narrarán las peripecias anteriores, con una técnica ya experimentada en la *Odisea.* Como en Jenofonte hay otras historias intercaladas de personajes secundarios, aunque aquí más complicadas y más insertas en la trama central. Como en Caritón se vuelve a las citas homéricas, a las guerras, y a las cortes reales, a las grandes figuras, con repercusión histórica, aunque aquí más falsa, y a las escenas de grandes fiestas. A eso se añade un ambiente religioso muy perceptible con sus venerables sacerdotes: Calasiris, Caricies, Sisimitres. Las frecuentes descripciones y los discursos denuncian la influencia de la Segunda Sofística.

Hay un aparato operístico en este Egipto novelesco. Se detecta en él una notable influencia teatral, tanto en el léxico como en toda la escenografía.[6]

La desventaja de Heliodoro al compararlo, según preferencias subjetivas, es, sin duda, su débil caracterización psicológica. Sus personajes están un poco acartonados, por su teatralismo y por su moralismo retórico. Es en eso el menos realista de los escritores de novelas.

RESUMEN DE LA NOVELA

Libro I

El amanecer en la desembocadura del río Nilo. Unos bandidos observan en la playa un extraño espectáculo: junto a una nave abandonada, restos de un banquete y de lucha. La ribera está cubierta de cadáveres, y entre ellos una joven hermosísima suspira junto a un joven herido. Son Teágenes y Cariclea. La banda, que ha empezado su saqueo, es puesta en fuga por otra más numerosa, que se lleva a la pareja como prisioneros, a una isla, donde confía el cuidado de los jóvenes a Gnemón, otro cautivo griego.

Gnemón cuenta a los cautivos náufragos su historia: en Atenas, su padre Aristipo se casó con Deméneta en segundas nupcias. La madrastra enamorada del joven y rechazada por él, lo acusa ante su padre, que lo castiga. No satisfecha en su pasión, por medio de una esclava, Tisbe, hace que Gnemón sospeche que engaña con otro a su padre, y cuando el joven, con la espada en la mano, pretende matar al amante de la falsa adúltera, se encuentra con su padre, que lo acusa ante el tribunal de Atenas. Es condenado al destierro. Pero intenta su venganza con la ayuda de la misma Tisbe, que llama a la madrastra a una cabaña con la noticia de que el joven accede a su deseo amoroso, y al acudir ella, se encuentra con su esposo, ya convencido de su falsedad. Deméneta se suicida tirándose a un pozo.

Mientras los cautivos duermen, el capitán de bandidos tiene un sueño. Se ve en el templo de Isis. La diosa le dice una enigmática sentencia: «Poseyendo a Cariclea, no la poseerás; matarás a la extranjera, pero ella no morirá». Él lo interpreta a su gusto, y prepara su boda con la joven, de la que se ha enamorado. Tíamis, que cuenta ser hijo del gran sacerdote de Menfis, despojado injustamente por su hermano de su dignidad sacerdotal, pide el consentimiento de Cariclea para la boda.

Amedrentada, cuenta entonces una historia: ella y Teágenes, naturales de Jonia, dedicados al sacerdocio, se dirigían a Delfos para cumplir con el año consagrado a su cargo religioso, cuando naufragaron, y la tripulación sublevada se trabó en un combate en la ribera, del que sólo ellos sobrevivieron. Pide Cariclea, únicamente, al aceptar el matrimonio, que la ceremonia se celebre en Memfis, para acomodarse mejor a su cualidad de sacerdo-

tisa. Y el pirata accede. Ya por la noche, en la conversación en que Cariclea conforta al apenado Teágenes, nos enteramos de que no son tales hermanos, sino dos prometidos antes de la boda.

Llega entonces Gnemón con la noticia de un imprevisto ataque enemigo. Tíamis encierra a su amada cautiva en una cueva secreta donde se guarda el tesoro de los piratas. Al ver que el combate está perdido para los suyos, vuelve a la cueva, y en las tinieblas acuchilla a muerte a la joven que ha contestado en griego a su llamada. Tíamis es hecho prisionero, mientras Teágenes y Gnemón han huido en la confusión de la batalla.

Libro II

Gnemón y Teágenes están observando el incendio de la isla; Teágenes se desespera, pero Gnemón le cuenta cómo encerraron a Cariclea en la cueva. Regresan por ella y, en la oscuridad, Teágenes encuentra el cuerpo exánime de la joven. A sus tristes lamentos responde una voz en la cueva, la voz de Cariclea; acudiendo Gnemón con una antorcha reconoce en la muerta a su esclava Tisbe, escapada de Atenas, que, por una carta que lleva consigo, confiesa haber reconocido a Gnemón y le pide ayuda contra un pirata que la ha encarcelado. Allí acude éste, Termutis, lugarteniente de Tíamis, que llora a su amada muerta.

Salen de exploración Teágenes y Cariclea, por un lado, y por otro Gnemón y Termutis. Gnemón desconfía del bandido y lo abandona, poco antes de la muerte de éste por una picadura de serpiente, encontrándose después con un anciano triste, que lo lleva a su casa y le cuenta su historia. Es Calasiris de Memfis, sacerdote del templo de Isis, que fue tentado en su juventud por una cortesana llamada Rodopis, y por huir de su pasión se dirigió a la sagrada ciudad de Delfos. Largo párrafo sobre el oráculo y sobre las preguntas de los griegos al egipcio acerca del Nilo. Un sacerdote del templo, Claricles, cuenta su viaje por Egipto, emprendido para tratar de olvidar la muerte de su mujer e hija única, sus grandes penas familiares. En una ciudad del Sur, cerca de las grandes cataratas, que había ido a admirar, se le presenta un venerable embajador etíope que le ofrece un saquillo de piedras preciosas por hacerse cargo de una niña de siete años, bellísima, aun-

que no le da más noticias de ella que unos paños con letras etíopes y unas piedras preciosas.

En la casa de Claricles, en Delfos, la niña se convirtió en una doncella hermosísima. Pero apena al viejo sacerdote que quiera conservarse doncella y consagrarse a Ártemis, negándose a la boda con un sobrino suyo para darle descendientes. Ruega, pues, el viejo Claricles a Calasiris, para que intervenga a favor de este matrimonio, con su sabiduría egipcia. Se cuenta luego la llegada para los próximos juegos píticos de unos jóvenes de una tribu tesalia, cuyos jefes dicen descender de Aquiles, que acuden a la fiesta cuatrienial para dar honor a su antepasado Neoptólemo, asesinado en Delfos por Orestes. (El autor no pierde la oportunidad para relacionar parentescos y datos con los del «poeta egipcio» Homero.) Cuando el joven jefe tesalio ofrece un sacrificio, el oráculo pronuncia unos enigmáticos versos, que hablan de viajes hasta un país tostado por el sol, donde, en premio a su virtud, «ellos» recibirán una real corona.

Libro III

Descripción de la fiesta en Delfos: de la hecatombe y de la pompa procesional.

Teágenes, al frente de los cincuenta jóvenes tesalios, recibe de manos de Cariclea, sacerdotisa de Ártemis, la antorcha para el sacrificio. Admiración de la belleza de ambos. Su enamoramiento mutuo.

Calasiris, en un sueño, ve a Apolo y Ártemis que le confían el cuidado de los dos enamorados. Claricles requiere sus auxilios para la curación de Cariclea y Teágenes le visita para confesarle su amor en el templo de Apolo. El relato es acompañado en su discurrir por las exclamaciones de Gnemón, como oyente inquieto del viejo sacerdote, y por explicaciones adicionales de éste, entre las que destaca aquí, junto con su exposición sobre los sueños, la que trata del supuesto origen egipcio de Homero.

Libro IV

En los juegos píticos de Delfos, Teágenes compite en la carrera a pie, con armadura entera, seguido por la expectación de todos y de Cariclea. Está

enferma de amor, y Claricles la lleva a Calasiris, que entre exorcismos comunica a la joven que su pena es de amor por Teágenes. Manda que le traigan sus ropas de niña; y en el lienzo, en la escritura etiópica semejante a los antiguos y sagrados jeroglíficos egipcios, lee que la joven es hija de Persina, reina de Etiopía. Su linaje real desciende de los dioses Helios y Baco, de Perseo y Andrómeda y de Memnón. Persina, en el momento de su concepción, miraba una tela de Andrómeda desnuda, que adornaba las paredes del dormitorio real, entre otras pinturas alusivas al mismo mito, y por eso la niña nació blanca, aunque de padres negros.[7] Desconfiando de que su esposo no la creyera hija suya, fingió su muerte y envió a la niña con un fiel vasallo al extranjero. Entre las joyas, el escrito de la reina recomienda a su hija un anillo «con una piedra Pentarbe, de secreta y maravillosa virtud», que tiene esculpido el sello real. Calasiris dice a la joven que finja aceptar el matrimonio con el sobrino de Claricles, mientras él prepara su fuga con Teágenes. Habla luego con unos mercaderes fenicios de Tiro para que los lleven en su nave a Sicilia, y por la noche Teágenes y sus compañeros asaltan la casa de la joven y la raptan. Calasiris hace jurar al joven que cuidará de la virginidad de Cariclea hasta que ella encuentre a sus padres y se realice la boda, con el consentimiento de ella. Luego Claricles, que ya en un sueño había tenido un funesto presagio, se lamenta ante el pueblo, en una reunión nocturna y apresurada, de la desaparición de Cariclea, y toda la ciudad indignada sale a perseguir con las armas a los jóvenes tesalios.

Libro V

Calasiris cuenta de qué modo, en aquellas horas de la confusión y de la noche, zarparon los jóvenes y él en el barco de los fenicios. En ese momento es interrumpido por la llegada de Nausicles, propietario de la casa en que se albergan, quien se jacta de haber encontrado a Tisbe, su esclava, raptada antes por los piratas, a la que apreciaba por excelente flautista. Gnemón queda asombrado. Oye luego los lamentos de Tisbe. En realidad, la que se lamentaba era Cariclea, confundida otra vez con la esclava.

El autor vuelve su narración al momento en que la pareja de nuestros protagonistas se quedaron aparte. Antes de abandonar la isla fueron he-

chos prisioneros por las tropas egipcias. Cariclea simula ser Tisbe para ser entregada a Nausicles y luego quedar en libertad. El jefe militar Mitranes envía al sátrapa Oroóndates a Teágenes, para que se lo ofrezca al rey como un hermoso servidor. Nausicles se reúne con Gnemón y Calasiris, y luego aparece Cariclea, que es saludada por Calasiris amorosamente. Proponen a Nausicles ir a buscar a Teágenes. Y el viejo Calasiris, a ruegos de Gnemón, sigue con su relato, después de regalar a su huésped un anillo con una asombrosa amatista esculpida.

Cuenta cómo llegaron a una isla, donde los acogió hospitalariamente un viejo pescador: Tirreno. La hermosura de Cariclea atrajo nuevos peligros: el capitán fenicio asedia a Calasiris, pidiéndole a su hija en matrimonio, pero el viejo demora la respuesta hasta su llegada a Egipto. Se enteran de que unos piratas atraídos por la hermosura de la joven están al acecho. Parten y son perseguidos y apresados por los piratas. Cuando han preparado un festín en la playa, los piratas pelean por el dominio de la joven. Teágenes remata al último pirata. En esa situación encontramos a Cariclea reanimando al herido Teágenes entre los cadáveres, al principio de la obra.

Libro VI

Van a buscar a Teágenes, pero descubren que ya no está en poder del destacamento militar, sino que ha sido recapturado por Tíamis y sus bandidos. Regresan a la casa de Nausicles. Gnemón decide retornar a Grecia, después de casarse con la hija de aquél. Cariclea llora la ausencia y nueva separación. Calasiris quiere consolarla y ambos, disfrazados de mendigos, emprenden la busca. Encuentran restos de una batalla entre los bandidos y un destacamento persa, enviado para castigar a los asaltadores. Los victoriosos hombres de Tíamis han marchado a la conquista de Memfis, para reponer a éste en su cargo sacerdotal.

La madre de un soldado muerto les ofrece posada para el día siguiente, pues esa noche debe hacer, dice, sacrificios nocturnos por el muerto. La madre del soldado, práctica en hechicería, evoca el fantasma de su hijo para preguntarle por su hermano. El muerto responde que la vieja encontrará muerte violenta por el hierro, mientras la triste doncella que

asiste a su aparición tendrá una fortuna real. La vieja descubre que Cariclea y Calasiris han observado a escondidas sus ceremonias y corre furiosa contra ellos, clavándose una lanza en el vientre, cumpliendo así el vaticinio del muerto.

Libro VII

Tíamis llega con sus victoriosas tropas a Memfis para atacar la ciudad. El gobernador, el sátrapa Oroóndates, está ausente, en la guerra de los etíopes; y gobierna en su nombre su mujer, Arsace, hermana de gran rey, que ya se había enamorado de Tíamis en los tiempos en que era sacerdote en la ciudad. Arsace pide parlamentar con enviados que le expliquen la pretensión de los asaltantes y se le presentan Tíamis y Teágenes, de los que ella queda enamorada. Dictamina que el pleito por el sacerdocio se resuelva con un duelo singular entre los dos hermanos, Tíamis y Petosiris. Este último, lleno de temor, echa a correr y Tíamis le persigue en torno a la ciudad, seguido a su vez por su compañero Teágenes, desarmado.

A la tercera vuelta acorta las distancias y ya le toca con la lanza cuando llega Calasiris, padre de ambos, y presencia el combate fraticida. Se echa a correr en pos de sus hijos, dándoles gritos para que detengan la lucha. Arroja sus harapos y descubre sus insignias sacerdotales. Los dos hermanos se arrojan a los pies de su padre. Cariclea se acerca a Teágenes, quien al principio no la reconoce por su aspecto de mendiga, pero luego, al oír su voz y ver el brillo de sus ojos, la abraza con gran emoción. Asombrados, los espectadores han seguido, desde los muros de la ciudad, el espectáculo. Arsace, enamorada de Tíamis antes, ahora también apasionada por Teágenes, aparece, además, con celos. Calasiris vuelve al templo de Memfis, corona como sacerdote en su lugar a Tíamis, y luego muere; son licenciados los bandidos y hay fiestas en la ciudad. Los celos y su amoroso deseo no dejan reposar a Arsace, que pasa una inquieta noche y hace llamar a Cíbele, una vieja tercera en sus amoríos, para que busque remedio a su pasión. Invita a Teágenes y Cariclea a alojarse en su palacio, y allí los obsequia, aunque los amantes tienen recelos de aquella obsequiosidad. La vieja insinúa a Teágenes, y luego le declara, la pasión de Arsace. Tras muchos decires,

quejas de los amantes, y presentación de Aquémenes, hijo de la vieja, capitán de las tropas derrotadas por Tíamis en las escaramuzas narradas; se concierta una entrevista entre Teágenes y Arsace. Allí él declara que Cariclea es su prometida y no su hermana, como creían los demás, y que no la han de desposar con Aquémenes, sino con él. Aparentemente agradecido, el joven sirve de copero como servidor escogido a Arsace. Aquémenes, despechado, sale hacia Tebas, donde está Oroóndates, reuniendo un ejército.

Libro VIII

Atento a la guerra que sostiene con los etíopes que reclaman File y las minas de esmeraldas al sur de Egipto, Oroóndates es informado por Aquémenes de la situación en su palacio. Manda a buscar por el jefe de sus eunucos a Teágenes, para que no trate con su esposa, y a Cariclea, de quien se apasiona por la descripción hecha por el informador. Entretanto, en Menfis, Arsace, cansada de los desvíos de Teágenes, manda encerrarlo en prisión. Y por consejo de Cíbele, determina matar a Cariclea, envenenándola. Por una confusión en los vasos es la vieja maligna la que bebe el veneno, y Arsace acusa a Cariclea de la muerte. La joven, llevada ante el tribunal de los persas, admite por desesperación su culpa y es condenada a muerte en la hoguera. Sobre la pira, Cariclea invoca a Helios, como testigo de su inocencia, y el fuego la rodea sin tocarla y la muchedumbre comprende que ese milagro proclama que la joven es inocente. Pero Arsace no se deja convencer y la lleva al calabozo junto a Teágenes. Encuentro en que los dos amantes se reconfortan, y él cuenta que en sueños Calasiris se le ha aparecido y le ha declarado que confíen en la piedra Pentarbe, la piedra del anillo de Cariclea, y le ha presagiado libertad y viaje a Etiopía para ambos. Aquella noche llega el jefe de los eunucos, y por las cartas de Oroóndates, que presenta, obtiene que le sean entregados los prisioneros. Por el camino se enteran ellos de que Arsace, al conocer que han escapado de ella, se ha suicidado ahorcándose. La caravana es asaltada por las tropas etíopes. Teágenes, Cariclea y el jefe de los eunucos, hechos prisioneros, son enviados al rey de los etíopes.

Libro IX

El ejército etíope se encuentra sitiando la ciudad de Siena, donde se había recogido el ejército persa de Oroóndates. Ante el rey etíope, Hidaspes, conducen a los prisioneros, que, como primicias de la guerra, él dedica a sacrificios a los dioses, según la costumbre ritual. Les cambian, pues, las cadenas de hierro por otras de oro, material muy común entre los etíopes. Éstos, para tomar la ciudad, construyen en torno unos canales y luego desvían por ellos el agua del Nilo, que va anegando los fosos y después la misma ciudad. Los sitiados tienen que rendirse, y Oroóndates ofrece todo lo que pedía el etíope. Durante las negociaciones, y aprovechando las Fiestas del Nilo (alusiones de Heliodoro a los misterios de Isis y Osiris), los presos escapan por un camino de tablas a una ciudad cercana. Y luego, formando un ejército, Oroóndates presenta batalla a los etíopes. Descripción de los ejércitos en combate, de las tropas y sus armas; de los catafractos persas, caballeros con armadura completa que rodean el carro falcario de Oroóndates; de los etíopes con sus elefantes, sus timbales y sus flecheros. Con hábil estrategia los etíopes logran una gran victoria, y Oroóndates, que intenta huir, es herido gravemente a traición (por Aquémenes, al que alcanza luego un flechazo) y es mandado cuidar por sus médicos por el mismo rey etíope. Éste, Hidaspes, admira las maravillas de la ciudad de Siena: los aparatos para mediciones geográficas y para calcular las crecidas del Nilo, y escucha relatos sobre botánica y zoología.

Teágenes y Cariclea son llevados ante Hidaspes, que ha tenido un sueño presagiándole que hallaría a una hija suya. Pero, como no está presente la reina Persina, la joven no quiere declarar su ascendencia a su padre, que por suponerlos hermanos no atina a explicarse la relación con su dueño. Los dispone para el sacrificio. Oroóndates se prosterna en acto de adoración real ante Hidaspes que, generoso, le da la libertad y establece la paz, contentándose con lo que había reclamado antes de iniciar la guerra.

Libro X

El rey Hidaspes, con su ejército, regresa a Méroe, la capital del reino etíope. El rey escribe dos cartas: una, al colegio de sacerdotes gimnosofistas, y

la otra, a la reina Persina, a quien a su vez en sueños se le ha figurado tener una hija, que al instante se convertía en hermosa joven. Descripción de la ciudad y de una procesión de los gimnosofistas. Sacrificios a Helios, Selene y Baco, dioses del país. Las víctimas humanas deben ser sometidas a la prueba de pasar sobre una parrilla ardiente, que sólo resisten sin quemarse aquellos que no han tenido relación carnal, ya que sólo una virgen puede ser ofrecida a la Luna, como un mancebo puro al Sol. Ambos, Teágenes y Cariclea, pasan por la prueba; Sisimitres, decano de los sapientísimos gimnosofistas, se niega a estar presente en sacrificios humanos, e incluso de animales, que afirma no son los convenientes para los dioses. Cariclea, vestida con sus joyas, pide al anciano que, con los demás sacerdotes, sea juez en su pleito, y muestra el lienzo y la piedra Pentarbe, que reconocen Hidaspes y la reina. Sisimitres declara que él se cuidó de la niña y explica las razones de su color blanco. Cariclea enseña una marca de nacimiento en su brazo, y la reina corre a abrazarla emocionada. Luego también el rey, quien, a pesar de todo, quiere cumplir con la ley establecida del sacrificio, pero el pueblo lo impide con sus aclamaciones.

No quiere Hidaspes perdonar a Teágenes, por no agraviar a los dioses y ritos patrios. Pese a las quejas de Cariclea, decide desposarla con su sobrino. Vienen embajadores con regalos, entre ellos una jirafa, prodigioso animal que Heliodoro no deja de describir pintorescamente. Después, dos toros de los dispuestos al sacrificio se escapan produciendo pánico. Entonces Teágenes salta sobre un caballo y en una escena de rodeo logra dominar a uno de los fieros animales. Persina y Cariclea lo observan admiradas, así como el pueblo, asombrado de su fuerza, que lo invita a combatir con un gigantesco soldado etíope, y así lo ordena Hidaspes. Tremenda escena de lucha libre en la que vence con una presa de *catch* el joven Teágenes. Admiración del pueblo, que lamenta que deba ser sacrificado.

Entonces llega Claricles que andaba buscando a su hija adoptiva, con una carta de presentación de Oroóndates. Claricles reconoce a Teágenes y cuenta su historia. Teágenes aclara que la hija adoptiva del sacerdote de Delfos es la hija del propio Hidaspes. Escena de abrazos y reconocimiento con gran júbilo del pueblo. El sacerdote sapientísimo Sisimitres declara que ya los dioses han mostrado no aceptar los sacrificios sangrientos, y declara la boda de Teágenes y Cariclea entre los aplausos del gentío. Claricles

recuerda el oráculo de Delfos, que ahora se ha cumplido claramente. Y así, entre las fiestas etíopes, concluye la novela de Heliodoro.

TÉCNICA BARROCA. RELIGIOSIDAD

Sospecho que el resumen anterior da una ligera idea de la complicada estructura narrativa de Heliodoro; aunque, desde luego, no puede darla de su habilidad técnica en el uso del diálogo y la exposición dramática. Cuando, por ejemplo, nos enteramos del pasado de Cariclea, a través de la narración de Calasiris a Gnemón, éste interrumpe la narración con preguntas y exclamaciones que expresan su emoción, o su interés por tal o cual detalle, como por las fiestas píticas. La vivacidad del diálogo confiere atractivo a la narración, y Heliodoro es un maestro en el juego del «suspense», con sus deliberaciones y sus efectismos. Mientras en los otros novelistas el lector conocía la situación por lo narrado de antemano, aquí no sabe más que los propios actores, e incluso a veces sabe menos. Los oráculos y los sueños mantienen esa tensión ante su enigmático presagio. Desde luego que Heliodoro ha leído a Jenofonte de Éfeso, y, probablemente, a Caritón, pero sus oráculos son más ambiguos y mejor motivados en el ambiente délfico, y sus fiestas tienen unos tonos más exóticos. Destaca también el tono religioso de su novela, aunque no falto de teatralidad. Ha aprovechado, sin duda, el eco que tienen los etíopes como pueblo piadoso, de notada generosidad en hecatombes hacia los dioses (como se dice en la *Ilíada* y la *Odisea*, donde aquéllos abandonan el Olimpo para visitar las fiestas de los etíopes en su honor). Y también se ha servido de los prestigios del Alto Nilo, que tanto interesan en su narración a los sacerdotes de Delfos, hasta el punto de que el mismo Claricles fue a visitar las grandes cataratas como un turista griego o romano del Imperio podía hacer. Sus descripciones del país, de la guerra y de las sorprendentes maravillas, como la gema Pentarbe, con su poder mágico y su maravilloso tallado, o la jirafa, el «camelopárdalo» o «camellopantera» de los antiguos, tienen un regusto de Heródoto, que encaja bien en la época romana tan atenta a los prodigios de los confines de la geografía helenística. Los gimnosofistas, santones desnudos, con sus largas barbas y su ascetismo de corte brahmánico, habían sido evocados en las his-

torias de Alejandro y de Apolonio de Tiana. Su desprecio de los sacrificios sangrientos está de acuerdo con el clima religioso de los neopitagóricos, así como su pureza y su ascetismo monacal. Las buenas relaciones entre Calasiris, sacerdote de Isis en Memfis, Caricles, sacerdote de Apolo délfico, y este colegio de adoradores de Helios, Selene y Baco, alude bien a los sincretismos religiosos de época tardía. Apolo y Ártemis equivalen a Isis y Osiris, y más claramente a Helios y Selene.

Teágenes y Cariclea reciben la mitra de sacerdotes de Helios y Selene, respectivamente: Cariclea queda de sacerdotisa de esta diosa como antes lo había sido de Ártemis, y se cumple el oráculo de Apolo. Como se cumplen también los ambiguos sueños.

Heliodoro tiene tanta curiosidad como Hidaspes, el rey etíope en Siena. Describe fiestas en Delfos y sacrificios en Etiopía, y guerreros como los célebres catafractos que anticipan desde el siglo III el caballero medieval con su lanza y armadura, y sus estrategias. Tampoco renuncia a algunos detalles típicos de los cuentos y de narraciones anteriores, como, por ejemplo, la bruja que, en una típica escena nocturna, evoca a su hijo muerto en el campo de batalla, o la confusión de las copas de veneno de la maligna celestina Cíbele. Otra historia, la de Gnemón, en tres actos, tiene la estructura de una comedia: al principio reproduce el tema de Fedra, la madrastra enamorada del joven casto, como Hipólito; luego el joven que penetra engañado con la espada en la habitación de los padres, como en la leyenda de san Julián, aunque aquí no llega a cumplirse la muerte del padre; la tercera escena en que queda convicta la madrastra es la del engañador engañado. Los tribunales condenan a un inocente dos veces: en el caso de Gnemón, acusado por su madrastra, y en el de Cariclea, acusada por Arsace.

La muchedumbre que se emociona con facilidad, asiste a las escenas más espectaculares: en Delfos, en Memfis y en Etiopía. Algunas escenas tienen precedentes típicos: los dos hermanos Tíamis y Petosiris, en carrera por tres vueltas en torno a Memfis, es un recuerdo de Aquiles y Héctor en torno a Troya, quizá con alguna influencia de la saga de Edipo, cuando sus dos hijos se enfrentan en duelo en la séptima puerta de Tebas.

Los piratas y los bandidos, las cartas y los sueños son ingredientes tradicionales. También Tirreno y Nausicles, ejemplos de hospitalidad a distintos niveles sociales; el magnánimo y justo Hidaspes, muestra de etíope pa-

triarcal, y Tíamis, el bandido generoso, impulsado a la ilegalidad por la injusticia, son elementos de un *stock* novelesco.[8] El reconocimiento de la hija abandonada mediante algunos de los objetos que acompañaban al expósito infante es uno de los motivos más repetidos en las escenas finales de la Comedia Nueva. Los episodios de circo, en que al final se nos revela de pronto el atletismo de Teágenes, ya probado en la carrera en Delfos, pero jamás en sus peripecias de los demás libros, tal ve por falta de ocasión tan espectacular, reflejan también el gusto popular de la época. (A Heliodoro no le falta el humor: Hidaspes le dice al gigantesco etíope, contendiente con nuestro héroe, que le ofrece un regalo digno de su persona, un elefante.) Aunque en un personaje como Teágenes, tan lloroso e indeciso de ordinario, sorprende ese arranque campeonístico del final.

Los héroes de la novela son un modelo de castidad, tanto él como ella. La prueba del fuego testifica ante el gran público la inocencia que han sabido mantener ante tantos peligros, tentaciones y encuentros. Heliodoro potencia aquí la virtud, con rasgos que lo aproximan al cristianismo con su énfasis al respecto del trato sexual. No se trata, como en Caritón o Jenofonte, de dos esposos separados, sino de amantes a los que un juramento veda esta relación antes de la boda oficial. El acento es diferente al que este problema tiene en Longo o Aquiles Tacio; aquí los amantes se reencuentran varias veces ante graves peligros, y se hacen pasar por hermanos en todo su viaje. Tienen verdadero cuidado en no trasgredir las conveniencias sociales y en no abusar de los besos y los abrazos que se dan en sus patéticos encuentros, en alguna prisión, cueva o calabozo. Se confortan y se lamentan de los vuelcos de su fortuna.

FAMA LITERARIA E INFLUENCIA DE LA OBRA

La fama de Heliodoro ha tenido momentos de gran esplendor. Ya en el siglo v un neoplatónico, Filipo, le dedicó una exégesis alegórica, como otros habían hecho con Homero. Según este filósofo comentarista, Cariclea es el símbolo del Alma, desde su negro origen hacia la luz por el camino de la virtud; Teágenes es la Razón que la acompaña; Calasiris es el Educador que lleva el Alma hacia el conocimiento; el capitán de los piratas representa la rebe-

lión de las pasiones, y Arsace, el placer de la sensualidad carnal. Y evocaba también la mística numérica: el nombre de Claricles está formado por las letras que como números dan la suma de 777, tres veces el número santo de las esferas cósmicas; así como ya señala Heliodoro (IX, 22) que la cifra de las letras del Nilo es 365, como los días del año (como lo es también la de los nombres de Mitra y Abraxas en griego).[9] Focio, en el siglo IX, elogia su estilo y, en comparación con Aquiles Tacio, su moral, y en los siglos XI y XII los bizantinos, que alaban e imitan a ambos, hacen de Heliodoro un autor predilecto. En la época de la novela bizantina (siglo XII), Teodoro Pródromo, Constantino Manases, Nicetas Eugeniano y Eumatio, lo imitan, junto con Aquiles Tacio. La retórica del amor en la novela bizantina es un rescoldo de Heliodoro maleado por la tosquedad de estos monjes medievales. Todavía en el siglo XV Joannes Eugenikos escribe una introducción alegórica *Protheoría* a su obra.

En el Renacimiento tuvo el mismo éxito. A. Poliziano lo cita, y traduce un párrafo del libro X, en 1489, al latín. G. Lascaris trae en 1491 un manuscrito griego de Heliodoro para Lorenzo el Magnífico. La primera edición es la de Basilea, en 1534. En 1547 aparece la traducción de J. Amyot, definitiva para hacer de ésta una de las obras antiguas más difundidas en la Europa de los siglos XVI y XVII: «L'Historie Éthiopique de Heliodorus, contenant dix livres, traictant des loyales et pudiques amours de Theagénes Thessalien et Chariclea Aethiopienne». Amyot, obispo de Auxerre, traductor de Plutarco y de Longo, se adelantó en pocos años a la traducción latina por el polaco E. Warschewiczki de 1552, la alemana y la española de 1554, la italiana en 1556, la inglesa en 1569; y en el siglo siguiente aparecieron la holandesa, la danesa, la húngara y la polaca. Heliodoro tuvo una influencia enorme en la novela barroca francesa del siglo XVII. El obispo Huet decía en su tratado de la novela: «Heliodore, si Homère est la source de toute bonne poésie, l'est aussi de toute bonne fiction en prose», y la señorita de Scudery, autora de *Artamenes o el gran Ciro*, decía: «Je vous dirai donc que j'ai pris et que je prendrai tousjours pour mes uniques modelles l'inmortel Héliodore et le grand Urfé. Ce sont les seuls maistres que j'imite et les seuls qu'il faut imiter: car quiconque s'écartera de leur route, s'égarera certainement».

Rabelais, Montaigne, Racine —de quien se cuenta la anécdota de que al prohibírsele leer el libro en el austero Port-Royal contestó que se lo sabía de memoria—; Gryphius, y los novelistas barrocos alemanes; Shakespeare,

que cita en *Como gustéis* al «pirata egipcio», referencia a Tíamis, suponiendo que su auditorio entiende la referencia, y los novelistas ingleses en boga, como Sidney; y Taso en Italia, entre otros, testimonian la popularidad de Heliodoro.

En castellano, la primera versión apareció en 1554, editada en Amberes por «un secreto amigo de la patria», aunque hay noticias de que el humanista Francisco de Vergara había hecho anteriormente una traducción, que no llegó a imprimirse. La traducción anónima se reimprimió en Salamanca en 1581, y procedía de la francesa de Amyot. En Alcalá de Henares, en 1587, aparece la traducción de Fernando de Mena, hecha sobre la versión latina, teniendo a mano las versiones francesas, italianas y la castellana del desconocido que pretende corregir. El estilo culto y barroco de esta versión se ajusta bastante bien al espíritu del texto griego, y todavía hoy es de amena lectura. (Hay reedición moderna de F. López Estrada, Madrid, 1954, con excelente prólogo, que me ha servido para algunas notas.) Gil Polo, López Pinciano, Lope de Vega, Gracián, Pérez de Montalbán, Calderón, entre otros, aluden y elogian, cada uno en su dominio literario, la obra de Heliodoro, que influye también en novelistas como J. de Contreras y Gonzalo de Céspedes y Meneses, aunque la influencia más significativa para nosotros es la de la obra en Cervantes. En el prólogo a las *Novelas ejemplares*, escrito en 1613, Cervantes habla del «Persiles, que se atreve a competir con Heliodoro, si ya por atrevido no sale con las manos en la cabeza»; y el Persiles denota esa influencia a las claras, que quizá remonte a una lectura antigua, anterior a la *Galatea* (1585).[10]

«El Persiles —dice López Estrada (p. XXIX)— es la versión española del ideario literario europeo que representa la *Historia Aetiópica*». La obra de Cervantes obtuvo diez ediciones en el siglo XVII, dos traducciones francesas, una inglesa y otra italiana. Junto con las tres ediciones castellanas de Heliodoro en esa centuria, con las comedias de Pérez de Montalbán (1638) y de Calderón (1664), muestra la vigorosa difusión de este tipo de novelas con su atmósfera romántica. Su éxito eclipsó la novela de caballerías y sufriría luego la competencia y el oscurecimiento ante los nuevos tipos de novelas que también ensayaba Cervantes: la picaresca y el realismo crítico del *Quijote*.

17
NOVELAS PERDIDAS Y FRAGMENTOS PAPIRÁCEOS

BREVES RESTOS DE UNA AMPLIA PRODUCCIÓN

Los fragmentos de papiro encontrados en Egipto han aportado algunos datos interesantes para el estudio de la novelística griega, en dos respectos: primero, para la datación cronológica de algunas obras, con cambios sustanciales sobre la fecha atribuida por las hipótesis filológicas; y, en segundo lugar, al proporcionarnos fragmentos de obras que no se nos han transmitido por copias manuscritas, nos ayudan a conocer mejor la amplitud de la producción que conservamos sólo en parte. Como ya hemos dicho, la producción de novelas tuvo un destino popular, y los doctos de la época romana y luego los bizantinos estimaron sólo algunas obras, las más influidas por la retórica y el virtuosismo literario. Otras muchas del género, cuya boga y éxito popular ponen de manifiesto los repetidos hallazgos de fragmentos en papiros, se nos han perdido. En los fragmentos, publicados por Lavagnini y Zimmermann en unas colecciones que resultan ya incompletas,[1] encontramos escenas típicas, como la descripción de una tempestad (en el fragmento de Herpilis), o de trágicas dudas y alusión a una boda (en el fragmento de Quíone), o de unas reflexiones retóricas sobre el amor (en el de Metíoco y Parténope). No conocemos el nombre del autor de ninguna de estas obras, que suelen denominarse por el nombre de los personajes que aparecen en ellas. Hay media docena de fragmentos aparentemente novelescos, pero excesivamente estropeados y breves para obtener conclusiones sobre ellos.

Algunos otros, como el *Fragmento erótico de Alejandría* (que nos muestra las quejas de una joven abandonada por su amante), o «el sueño de Nectanebo» (en que se aparece, profética, la diosa Isis), aunque describen escenas

paralelas a algunas de nuestras novelas, pueden no provenir de una novela, sino de un ejemplo retórico o una obra historiográfica con ribetes novelescos. La datación temprana (siglo II a.C.) de estos dos muestra un tipo de escenas en prosa muy influyentes en las de las construcciones novelescas.

Ya hemos hablado del «Fragmento de Nino» del siglo I a.C. Al siglo siguiente se asigna el fragmento de Quíone, muy parecido al estilo de Caritón por su vocabulario y planteamiento escénico. Del siglo II son el fragmento de Herpilis, el de Metíoco y Parténope, y el de Calígone. Seguramente el fragmento de las *Feniciacas*, que veremos más adelante, pertenece también a esta época. Otros fragmentos, como los de «Encontrado» y «Antía» (núms. 7 y 9 de Zimmermann) pueden ser de finales del II o principios del III. Del siglo III es ya el fragmento de «Dionisos», y del III o el IV, el de «Sesoncosis».

Los breves restos aluden a una amplia literatura perdida, de la que conocemos algún título más: como las *Rodíacas*, de Filipo de Anfípolis (en 19 libros; según Suidas: «Es una novela de las muy obscenas»). Para nosotros son meros nombres, y éstos probablemente pseudónimos; Jenofonte de Chipre, que escribió unas *Cípricas* (acerca de los amores incestuosos de Ciniras con su hija Mirra, tema que enlaza con tragedias helenísticas y volveremos a encontrar como episodio marginal en la novela de Apolonio); Jenofonte de Antioquía, que escribió unas *Babilónicas.* Y Celer, un secretario de Adriano, había compuesto una novela, *Pantea*, que hizo circular bajo el nombre del sofista Dionisio de Mileto, para desprestigiar a éste.[2] Y gracias a Focio conocemos a Jámblico y a Antonio Diógenes con más amplitud que la de breves citas.

«METÍOCO Y PARTÉNOPE»

De los fragmentos recogidos, el más interesante desde el punto de vista literario me parece el de Metíoco y Parténope, que nos muestra una discusión sobre un tópico retórico de gran influencia en la novela, el de la figura del amor. Frente a la poética alegoría del Eros como angelito del arte helenístico, juguetón y temible en su poder, Metíoco opone una concepción más filosófica del afecto amoroso. Las primeras líneas dicen así:

«A la lección del filósofo asistieron por una casualidad los dos con el alma inquieta por el recuerdo de su experiencia sentimental. Él, que se irritó mucho ante esas cosas [¿las palabras del filósofo?] estimando con desprecio que eran más bien una burla que una enseñanza conveniente a la disposición de los muchachos, dijo: "Todos estos bufones, inexpertos de la educación normal, siguen con las antiquísimas fábulas mitológicas de que el Amor es un niño, hijo de Afrodita, siempre infantil con sus alas en la espalda y armado con un arco, que maneja en sus manos una antorcha, y que con ésas hiere a un tiempo las almas de los jóvenes. ¡Qué ridículo sería eso! [...]." [Siguen unas líneas más en ese tono, hasta que el que habla nos da otra definición]: "Bien sé que el amor es el movimiento de la razón que nace del sentimiento y crece con la costumbre"». Pocas líneas después el fragmento concluye.

Es curiosa esta discusión, que nos relaciona con las retóricas discusiones en Aquiles Tacio, pero que es más notable por contraponer la figuración plástica y mítica tradicional en el helenismo a lo que parece ser un tratamiento moderado y filosófico del tema nuclear de la novela. Ya Reitzenstein[3] subrayó la estrecha dependencia de esta escena de una típica declamación retórica, que encontramos en autores de la comedia ática, como Éubulo y Alexis, y en el poeta latino Propercio. Aquí, el hablante, evidentemente el joven Metíoco, se muestra despectivo respecto a Eros, el dios del flechazo pasional, y según la lección romántica de otras novelas podemos suponer que tendrá que sufrir su castigo.

En efecto, otros dos fragmentos encontrados de la misma obra nos permiten reconstruir algunas líneas de la trama: en uno de ellos se habla de la boda de Parténope, a la que se opone su padre, el rey; y en el otro, la joven está a punto de ser vendida en la isla de Corcira por su amo. Según un comentario de Eustacio, «Parténope, que había sido acosada por muchos pretendientes, se enamoró del sirio Metíoco; se cortó el pelo y se afeó para persistir en su virginidad, yendo a vivir a Campania». En fin, podemos suponer un final feliz a la novela, que puede estar montada, como ha señalado Lavagnini, sobre una leyenda local; Parténope se llamaba la sirena enterrada en la bahía de Nápoles.[4]

Unos mosaicos, descubiertos en Antioquía en 1936 por una expedición arqueológica americana, muestran dos escenas de novela. Uno nos muestra a Metíoco y a Parténope, erguidos, en animada conversación, ella con la

mano extendida y él dudoso; otra, aunque está sin nombre junto a los personajes, parece reproducir una escena de Nino, a juzgar por otro mosaico con su nombre y similar composición encontrado en Alejandría de Siria.[5]

LAS «FENICÍACAS». PAROXISMOS Y TRUCULENCIAS

En 1969, en el Congreso Internacional de Estudios Clásicos, en Bonn, el profesor A. Henrichs dio a conocer un breve fragmento de una novela hasta entonces ignorada: las *Phoinikiká*, de un tal Loliano, obra de mediados del siglo II a.C., de la que un papiro, actualmente en Colonia, nos ha conservado dos escenas. Lo curioso es que estas dos escenas son típicas de los episodios novelescos; una escena macabra entre bandidos conjurados, y un encuentro amoroso nocturno, algo así como «noche de amor en un pajar». Ambos tienen un paralelo en Aquiles Tacio, contemporáneo más culto y más pedante de este desconocido Loliano. Estos paralelismos con otras novelas, y las reminiscencias literarias de detalle, han permitido al profesor Henrichs un comentario excelente, dentro de su austeridad.[6]

El encuentro amoroso del protagonista con alguna tentadora mujer, como, por ejemplo, la apasionada Melita, pseudoviuda efesia, que persigue al cándido Clitofonte de Aquiles Tacio, hasta unirse amorosamente con él sobre el suelo de la cárcel (a finales de su libro V), es típico de las novelas. Frente a la fiel castidad de los amantes están las apasionadas viudas, y otras tentaciones. En este caso de las *Phoinikiká* se trata de una doncella que como pago por su unión amorosa regala al joven Andrótimo un collar de oro. Es curioso notar el papel paciente que el héroe de la novela desempeña, aun en encuentros de este tipo. El erotismo del género va más allá que el de los anteriores, y estos incidentes contribuyen a crear un clima, frente al que destaca la fiel castidad de los protagonistas, virtud que es un signo del ambiente moral de la época.

Pero pasemos a la otra escena, un tanto terrorífica, que Andrótimo presencia: una conjuración de bandidos, donde se sacrifica a un muchacho; luego, celebran un banquete lleno de alusiones truculentas. Después, tras una orgía, salen unos guardianes de cadáveres desnudando a unos muertos; y más tarde, una procesión de enmascarados, unos de negro, teñidos

con ceniza y otros de blanco, teñidos con albayalde; celebran ritos, tal vez en honor de la Luna. Como se ve, el autor de esta novela no carecía de recursos, a pesar de la tosquedad que evidencia su estilo. Traduzco la escena del sacrificio del muchacho, sobre cuyas entrañas sanguinolentas los conjurados celebran el banquete.

(Frag. B 1 recto: 9-17). «En esto se presenta otro bandido desnudo con un delantal rojo sobre el vientre. Depositando el cuerpo del muchacho boca arriba, lo raja de un golpe, y sacó su corazón y lo puso sobre el fuego. Luego lo espolvoreó con granos de cebada y lo untó con aceite, y después de prepararlo lo repartió a los iniciados y les instó a jurar, poniendo sus manos en la sangre del corazón [...]». Ante los ojos aterrorizados del narrador, los bandidos se comieron su ración del sacrificio, en este caso del corazón, y le gritan cosas como: «Pero ¡echa sangre del chico en un vaso lo más grande posible!».

Henrichs ha subrayado bien que tenemos referencias históricas de escenas de juramentos de este tipo. Se contaban de Catilina (Dión Casio, 37, 30), de los Bukoloi, bandidos egipcios (Dión Casio, 74, 4), de Heliogábalo (Hist. Aug. «*Vita Heliog.*», 8, 1 ss.); corrían rumores de su celebración ritual en sectas como las judías, cristianas y gnósticas; y tienen un reflejo mítico en la muerte de Dionisio Zagreo a manos de los Titanes. Pero es en la comparación de la escena con una similar de Aquiles Tacio, en la que el protagonista, Clitofonte, presencia de lejos el sacrificio de su amada Leucipa, donde se advierte mejor lo elemental del estilo de Loliano, que confiere sin embargo mayor inmediatez a la brutal escena. En cambio, la pedantería habitual de Aquiles Tacio, al poner en boca del protagonista unas cultas e intempestivas alusiones a Marsias y a Níobe, distancia el patetismo de la situación.

(Aquiles Tacio, 3, 15, 4 ss.): «Los bandidos, al otro lado de una zanja, armados, se disponen a sacrificar a Leucipa —a la que cree tal su amado Clitofonte—, sobre un altar de barro, tras efectuar libaciones y cantar al son de la flauta un himno egipcio. Luego, a una señal, todos se retiran lejos del altar. Uno de los muchachos la recuesta boca arriba, le ata los pies a unas estacas fijas en tierra, como ponen los escultores a Marsias atado sobre el árbol. Luego, cogiendo el puñal, se lo sumerge hasta el corazón y tirando del cuchillo hacia el estómago, más abajo, la raja. Las entrañas de

pronto saltaron, y ellos recogiéndolas las ponen sobre el altar, y después de cocerlas, distribuyéndolas en trozos, se comen cada uno su parte. Los soldados y el general al verlo gritaban ante cada uno de los detalles y apartaban la vista del espectáculo, pero yo lo observa inmovilizado de consternación. ¡Tal era mi asombro! Porque la desgracia tan carente de medida me había fulminado. Desde luego que la historia de Níobe no era falsa, sino que aquélla, cuando sufrió algo semejante ante la muerte de sus hijos, ofreció la apariencia de tal inmovilidad como si se hubiera vuelto piedra».[7]

En fin, los sacrificios humanos, descritos con mayor o menor patetismo, no son raros en la novela, con sus claroscuros de pasión y muerte. Escenas extremadas, que podían tratarse con lenguaje vulgar y en tonos fuertes, como en Loliano, cuya novela, como las *Rodiaḳá*, de Filipo, también perdida, sería probablemente de las licenciosas. O bien con la estilización de Aquiles. Salvando las distancias de calidad literaria, hay en *El Asno de Oro*, de Apuleyo, contemporáneo de los citados, escenas múltiples que por su audacia y su tremendismo en nada desmerecen de las aludidas escenas, que van mucho más lejos de lo que ha podido representarse jamás sobre una escena griega, y que por su pintoresquismo atraen la atención del lector más indiferente.[8]

18

NOVELAS GRIEGAS EN LEYENDAS CRISTIANAS: LOS «RECONOCIMIENTOS» DEL PSEUDO-CLEMENTE

Muchos temas de la narrativa helenística sobreviven disfrazados en la tradición hagiográfica cristiana. Así, la biografía popular de raigambre cínica la encontramos en la de algunos santos y ascetas cristianos; como en el caso de Sarapión, señalado por Reitzenstein,[1] en que este curioso vagabundo se vende repetidamente como esclavo para convertir a sus dueños, y demuestra con su desnudez y su miseria su desprecio por las convenciones humanas como prueba de estar muerto para el mundo, sin vergüenza de nada, como los cínicos. Los milagros de las aretalogías griegas vuelven ahora a encontrarse, contados en serio como propaganda religiosa popular, pero con formas típicas. Así, el caso del enfermo que hace una visita al mundo de los muertos, pero al que se permite volver porque no ha llegado su hora, que hemos visto en el *Filopseudes*, de Luciano, y se encuentra en el *De Anima*, de Plutarco, lo encontramos en San Agustín (*De cura pro mortis*, 12, 15) y en San Gregorio Magno (*Dial.*, IV, 36, p. 384; A. Migne), como relato de la vivencia personal de algún amigo suyo.[2]

Los relatos hagiográficos popularizan milagros y leyendas semejantes a los del *Apolonio de Tiana*, de Filóstrato, en el que tantos elementos novelescos pueden subrayarse. En las narraciones cristianas prospera el demonio a expensas de la antigua *Tyche* o de los celosos dioses antiguos, pero la estructura dramática de estas historias se inserta en una tradición helenística. En las apócrifas *Actas de los Apóstoles* se encuentran muchísimas trazas de la novelística griega.[3]

La vida de san Cipriano, compuesta como trilogía a finales del siglo IV, es un ejemplo notable de la inserción de elementos mágicos y novelescos en una aparente autobiografía. La llamada *Confesión de San Cipriano*, que es la segunda en el orden de las tres narraciones sobre este obispo de Cartago,

ha sido bien estudiada y se ha querido ver en ella un antecedente de la saga de Fausto.[4] Cipriano, que se ha dedicado en su juventud a las artes mágicas, con una amistad personal con el demonio por su brillante aprendizaje, es derrotado por la virtud de la joven Justina, casta cristiana de Antioquía. Luego se convierte y hace una confesión pública de sus incontables pecados. Esta narración, que fue muy famosa en los medios cristianos orientales, y que conocemos en la versión griega, latina y copta, está hecha en primera persona, como las novelas fantásticas de metamorfosis, por ejemplo, la de Lucio, el *Asno*. Los estudios de magia del protagonista han sido en los mejores centros de ocultismo del mundo pagano: en Grecia ha asistido a todos los misterios, desde Éleusis hasta los del Olimpo y Dodona; luego peregrinó a Memfis en Egipto y a la taumatúrgica Babilonia. Como puede suponerse, después de este doctorado en artes ocultas, no tenía Cipriano rival en la fabricación de filtros ni en la salmodia de fórmulas mágicas, y podía operar cualquier encantamiento o transformarse en cualquier animal, como buen nigromante. Hasta que experimentó el fracaso frente a la virtud de una doncella cristiana, que le demostró que el poder del demonio es limitado, y solicitó el perdón divino. La lectura de esta obrita es muy interesante, porque, con una apasionada exageración, ejemplifica bien la supervivencia, mezclada en un sincretismo supersticioso muy amplio, de las creencias antiguas sobre la magia.

Pero el ejemplo más claro de influencia de la novelística griega en la literatura cristiana es la novela pseudoclementina, llamada *Reconocimientos*, que puede remontarse al siglo II. La conocemos por dos versiones principales: la versión latina titulada *Recognitiones*, de Rufino, escrita hacia fines del siglo IV sobre un texto griego perdido, *Anagnorismoí*, y otra versión griega, titulada *Homilías*, dependiente del mismo original griego que los citados *Anagnorismoí*. La versión latina es más extensa que la griega.[5]

Como prólogo a veinte sermones de san Pedro, «Clemente» publica siete homilías, de las que la primera contiene esta novela autobiográfica. Antes cuenta cómo llegó a unirse a la congregación cristiana en Palestina. Era Clemente el hijo menor de una distinguida familia romana, compuesta por sus padres, Fausto y Matidia, y sus dos hermanos, gemelos idénticos: Faustino y Faustiniano. Todo empezó con un sueño funesto de su madre, que la prevenía de muerte con sus dos gemelos, a no ser que abandonara

Roma con ellos por doce años. Fausto los embarcó rumbo a Atenas, para que los niños se educaran allí, y se quedó solo con Clemente. Cada año envía Fausto un mensajero con dinero y provisiones a Atenas, que no vuelve. Al fin, el tercer mensajero, al cuarto año, vuelve y comunica que no hay en aquella ciudad ninguna traza de su familia. Tras mucho preguntar en vano por ellos, el padre decide embarcarse dejando a Clemente, de once años, en Roma. Han transcurrido veinte años, comunica Clemente a Pedro, sin noticias de su padre ni de sus demás familiares. Luego se traslada con san Pedro a visitar la isla cercana de Arados.

Mientras Pedro pasea por ella se encuentra con una vieja mujer, de aspecto muy triste, paralítica de ambas manos, que ansía suicidarse. A petición de Pedro, le cuenta su historia: partió con dos hijos gemelos de la ciudad donde vivía, a causa de un sueño de profecías terribles, pero un naufragio la separó de aquéllos y la arrojó hace muchos años a aquella costa, donde otra mujer pobre, ahora paralítica, la ha recogido. Por los detalles, Pedro logra conocer que es la madre de Clemente y la lleva a conocer a su hijo. Luego el santo cura a la paralítica y también las manos de Matidia, milagrosamente. Matidia se entristece al enterarse de que también su esposo ha desaparecido en el mar. Luego se dirigen a Laodicea, donde Pedro es acogido por dos devotos entusiastas, Nicetas y Aquila, prósperos ciudadanos de aquel lugar. Cuando a sus preguntas Pedro les cuenta la historia de sus acompañantes, exclaman con alegría: «¿Es verdad o un sueño? ¡Nosotros somos Faustino y Faustiniano!». Y cuentan sus aventuras, tras el naufragio. Capturados por unos piratas, fueron vendidos en Cesarea a una judía, llamada Justa, devota cristiana, que los crió como a sus hijos y les dio una buena educación en la filosofía griega, para que con su dialéctica pudieran convencer a los gentiles. Entretanto, Pedro se encuentra con un viejo labrador, firme creyente en el poder astrológico, quien sostiene que las estrellas determinan el destino de los humanos y los dioses no ejercen ninguna providencia. El labrador discute con san Pedro y le cuenta su historia, como un ejemplo del cumplimiento de un hado funesto. Pedro descubre por ella que es Fausto, desesperado de la búsqueda familiar, y se lo lleva a reunirse gozosamente con los otros miembros de su familia.

Tanto por los detalles, en que no podemos entrar aquí, como en los repetidos viajes y encuentros de la trama tenemos un claro eco de un tema tó-

pico en las novelas. Es muy difícil o imposible seguir los hilos de esta transmisión de elementos que tienen una tradición popular muy difundida, por lo que tenemos que limitarnos a breves alusiones.

Como Menéndez Pelayo indicaba bien,[6] el libro de caballerías más antiguo de nuestra literatura, *El Caballero Cifar*, recoge la trama de una novela muy semejante a ésta: Cifar peregrina hasta reencontrar a su mujer y sus dos hijos perdidos en un viaje, con una serie de motivos muy típicos. Se trata de una novela griega, adaptada en una vida de santo, la de san Eustaquio, y difundida en la Edad Media por la *Legenda Aurea*, el *Speculum Historiale* y el *Gesta Romanorum*, traducida a lenguas romances en el siglo XIII, y reconvertida en una novela a mediados del siglo XIV en el *Caballero Cifar*. Los dioses antiguos han sido abolidos, y es a Cristo y a la Virgen a quien se dirigen las plegarias ahora, pero el viejo mecanismo de viajes, fortuitas catástrofes, anagnórisis y fidelidad de los protagonistas, son las antiguas invenciones de la novela griega.

19
APOLONIO DE TIRO

MÚLTIPLES INFLUENCIAS

Junto a las obras de Heliodoro y Longo, Menéndez Pelayo sólo destaca entre las novelas griegas, la que trata de Apolonio de Tiro. «Entre las novelas bizantinas —dice—, que nadie lee y con cuyos títulos es inútil abrumar la memoria, debe hacerse sólo una excepción en favor de la interesante y romántica historia del príncipe Apolonio de Tiro, por la difusión que tuvo en la Edad Media y en el siglo XVI, como certifican la versión latina, atribuida a Celio Simposio, el *Gesta Romanorum* y otras colecciones de cuentos; nuestro *Libro de Apolonio*, perteneciente al siglo XIII y a la escuela del *mester de clerecía*; la *Confessio amantis*, del inglés Gower; la novela *Tarsiana del Patrañuelo*, de Juan de Timoneda, y el *Pericles, príncipe de Tiro*, drama atribuido a Shakespeare».[1] Para el público español, el *Libro de Apolonio*, en unas cuartetas monorrimas un tanto desmañadas, y con una amplitud de 3.000 versos, significó el primer encuentro con una novela antigua, tomada de una versión latina, de gran popularidad medieval.[2]

La novela original puede fecharse en el siglo III, y aunque Rohde y otros presuponen un original griego, Perry, en sus acertadas notas, señala que es ésa una suposición innecesaria, y que hay en nuestro texto ecos de influjos latinos (de la *Eneida*, de Virgilio, y de las *Metamorfosis* de Ovidio) suficientes para indicar que el texto latino conservado es original, y no adaptación de una narración griega. Como Klebs y Goepp,[3] Perry piensa en un autor latino anónimo que ha creado, por un proceso de mezcla de elementos e influencias literarias, una novela de tipo griego, la única de su clase producida en la literatura latina. (Sobre el texto latino del siglo III se ha hecho una reelaboración con matices cristianos en los siglos V o VI.)

La *Historia Apollonii regis Tyri* es una novela curiosa, formada por elementos diversos y no bien entretejidos a veces, reunidos por ese procedimiento de composición literaria que Perry ha definido como *contaminatio*, y que R. Walsh ha señalado ya como frecuente en las obras de Petronio y Apuleyo. La mezcla de influencias diversas en los episodios de la novela es evidente en su lectura; a una intriga novelesca del tipo más tardío (el de los *reconocimientos*) se ha antepuesto una leyenda popular, y luego se ha añadido intercalada una novela breve (la historia de Tarsia), mientras que en el tratamiento de algunos episodios hay una notable influencia de la escena cómica, de comedias latinas o de los mimos. En una desordenada geografía —desde Tarso en Cilicia a la Cirenaica en el norte de África, pasando por Tiro, Éfeso, Antioquía y Egipto y Mitilene— suceden los viajes de Apolonio, quien a veces parece no saber muy bien adónde ir. Las ciudades no tienen color local, sino que el ambiente es ya una decoración bastante abstracta, mientras que las escenas tienen casi siempre gran vivacidad en su presentación, con un dinamismo cómico en diálogos muy expresivos. Ese afán por la narración popular, por la tendencia a intercalar escenas cómicas, enlaza a nuestro anónimo autor con Petronio y sobre todo con Apuleyo. Su novela mezcla el irrealismo confuso de la trama con sus típicos naufragios, sueños, piratas, muertes aparentes, reconocimientos, con unas notas detallistas de humorismo popular; y sus personajes: grandes reyes con acertijos y brillantes recompensas, y bondadosos pobres y banquetes espléndidos, pertenecen a un repertorio folclórico de resabio oriental.[4]

RESUMEN Y ANÁLISIS[5]

1. (Caps. 1-10).— Antíoco, rey de Antioquía, se había quedado viudo con una hermosa hija. Muchos pretendientes de la hermosa princesa acudían para solicitar su mano, pero Antíoco, apasionado fieramente por ella y convertido ya en amante de su propia hija, los amenaza con un enigma. Quien lo resolviera podría desposar a la princesa; pero el que fallara, perdería su vida. Muchas cabezas de pretendientes que no solucionaron el acertijo advertían a los otros, colgadas a las puertas del palacio, cuando se

presentó el joven Apolonio de Tiro, de buena fortuna, maneras corteses y ascendencia real. Y resolvió la adivinanza propuesta, que aludía al incestuoso amor del rey y la princesa. Pero Antíoco niega aquella solución, y da al joven una demora de treinta días para encontrar otra respuesta bajo pena de la vida. Apesadumbrado vuelve aquél a Tiro, mientras el rey despacha a su esbirro, Taliarco, para que asesine por traición al joven. Éste, después de revisar los libros de los filósofos y los magos caldeos para cerciorarse de su correcta solución, teme las intrigas del rey; y reuniendo a sus más fieles criados y un montón de riquezas portátiles, embarca por la noche en secreta huida.

Al día siguiente, los habitantes de Tiro notaron la desaparición de Apolonio, y la ciudad decidió guardar luto por él. Taliarco, que llegó entonces, notificó al rey la desaparición del joven, y Antíoco, suponiendo su huida, ofreció 100 talentos por sus noticias y 200 por su cabeza, al tiempo que enviaba en pos de aquél sus tropas y sus naves.

En este tiempo arribó a Tarso nuestro héroe, donde un conciudadano suyo, Helánico, le comunicó la orden de Antíoco. Helánico, a pesar de ser pobre, no quiso aceptar recompensa ninguna de su amigo, y presentó a éste a Estranguilio, uno de los notables de Tarso. Al saber que la ciudad era presa del hambre, Apolonio ofreció al pueblo 100.000 medidas de trigo como pago de su hospitalidad. La gente lo acogió como un salvador y le dedicaron una estatua de bronce en el foro como a un benefactor público.

2. (Caps. 11-21).— Después de pasar unos meses en la ciudad, por consejo de Estranguilio y su mujer, Dionisia, Apolonio se hace a la mar hacia la Cirenaica, para establecerse allí. Pero una tempestad destruye el navío, y Apolonio, náufrago y solo, llega a la ribera de Apolonia, cerca de Cirene. Un pobre pescador lo recoge y le da la mitad de sus ropas para entrar en la ciudad, donde algún rico noble pueda ayudarle mejor. Ya en ésta, Apolonio se dirige al gimnasio de los baños públicos. Cuando llega Arquéstrates, el rey de la ciudad, se atrae su confianza por su maestría en el juego de la pelota y en el masaje que le da tras el juego. Arquéstrates, al enterarse de que aquel extranjero, excelente en el deporte, es un náufrago, lo invita a comer en su palacio. En la comida Apolonio está triste, y otros convidados se lo reprochan; pero Arquéstrates lo defiende y lo consuela.

Entra entonces la princesa, quien pregunta por el huésped. Éste le cuenta su historia y se echa a llorar. Para consolarlo, ella toca la lira, con el aplauso y la admiración de los comensales. Pero Apolonio murmura que todavía le falta instrucción musical, y ofrece una muestra de concierto de lira, que maravilla a los convidados y a la propia princesa, que se enamora de Apolonio. A requerimiento suyo, el rey ofrece al extranjero ricos presentes y una casa notable para que se quede allí. Por la noche, la princesa, inquieta por el amor, acude a su padre, para rogarle que nombre a Apolonio su maestro de música, a lo que Arquéstrates accede. Luego, la princesa enferma de amor, enfermedad que no saben diagnosticar ni tratar los médicos cortesanos.

Unos días más tarde, mientras el rey pasea con Apolonio por el foro, se le presentan tres ricos ciudadanos para pedirle la mano de su hija. El rey les manda escribir sus nombres en una tablilla y envía a Apolonio con ella a la habitación de su hija, para obtener respuesta. La joven escribe que prefiere «al náufrago que perdió su hacienda» por esposo. Los pretendientes discuten, el rey no entiende la respuesta, pero sí Apolonio. El rey accede a los deseos de su hija.

3. (Caps. 22-29).— La joven es visitada por su padre y su prometido. Luego se celebran las bodas con esplendor y alegría. Cuando su esposa estaba ya en espera de su primer hijo, en el sexto mes de su preñez, Apolonio, que paseaba por la costa, se encuentra con el timonel de un barco de Tiro, que le pregunta si conoce a Apolonio de aquella ciudad. A su respuesta afirmativa le informa de que el cruel rey de Antioquía ha sido muerto por un rayo y que ahora el reino es para Apolonio, nombrado heredero. Apolonio se embarca para aquella ciudad y lleva a su esposa con él, por sus insistentes ruegos. Les acompañan sus servidores, y Lícoris, la nodriza de la princesa, y un médico para el parto, que tiene lugar a bordo, ya que vientos contrarios los detienen en alta mar. Pero la princesa queda como muerta por la pérdida de sangre. Pese a los lamentos de su esposo, el piloto de la nave insiste en que el cadáver debe ser arrojado al mar, para no traer mala suerte al viaje. En un espléndido ataúd con la insignia real y 20.000 sestercios de oro es arrojado su cuerpo al mar. Entretanto, Apolonio encarga que se den todos los cuidados a su hija, nieta de Arquéstrates y el consuelo de su viudez.

El ataúd con el cuerpo de la princesa llega, tres días después, a la costa de Éfeso, cerca de la residencia de un famoso médico, que lo encuentra mientras paseaba con sus discípulos por la orilla del mar. Uno de los discípulos logra volver a la vida a la supuesta muerta, que les cuenta su historia. El médico la recoge como si fuera su hija, y para una segura protección la invita a acogerse al templo de Diana en Éfeso, junto a la sacerdotisa.

Apolonio, entretanto, ha decidido detenerse en Tarso. Allí entrega a su hija con su nodriza Lícoris a sus amigos, el matrimonio de Estranguilio y Dionisia, para que la cuiden y eduquen hasta que tenga edad para casarse. Él se va a recoger la corona del reino heredado, pero no espera volver a comunicar la triste noticia de la muerte de la princesa al rey Arquéstrates. Antes se dedicará a recorrer mares y tierras como comerciante. Deja grandes riquezas para la educación de su hija, y jura no cortarse el cabello ni las uñas hasta el día de su boda. Estranguilio y su esposa prometen educar a la niña, a la que se ha llamado Tarsia. Luego, Apolonio se echa de nuevo con su navío al mar y va hacia la costa de Egipto.

4. (Caps. 29-37).— Tarsia, bien cuidada por el matrimonio y la fiel nodriza, había alcanzado los catorce años con una radiante belleza, cuando murió aquélla, la buena Lícoris, que en el lecho de muerte le contó su ascendencia real. Todos los días la princesa se detenía ante su tumba, rezaba por ella y por sus padres lejanos. En una fiesta local salió Dionisia a pasear con Tarsia y Filomusia, su hija propia. Al oír los comentarios de la gente que admira la belleza de Tarsia y desprecia la fealdad de su hija, Dionisia se enfurece y toma la decisión de poner a su hija las joyas de Tarsia y desamparar a ésta, ya que no cree probable la vuelta de Apolonio, después de catorce años de silencio.

Así, ordena a su criado Teófilo matar a la muchacha y arrojar su cuerpo al mar, en secreto. Pero cuando Tarsia reza sus últimas oraciones en la tumba de su nodriza aparecen unos piratas que la raptan. Teófilo, contento con la solución, le dice a Dionisia que ha cumplido su mandato. Pero su señora le llama asesino y lo manda castigar. Estranguilio, al enterarse del suceso, se lamenta. Y su familia y la ciudad, en recuerdo de los beneficios de Apolonio, se ponen de luto por la muerte de la joven, y le dedican una inscripción.

Los piratas han ido a vender a la joven a Mitilene en el mercado de esclavos. Pujan en competencia Atenágoras, gobernador de la ciudad, y el dueño de un burdel, que prevé un buen negocio, en una escena casi cómica, y es el lenón quien compra la joven. Atenágoras es el primero en visitar la casa de aquél, para gozar de Tarsia. Pero la joven, con una trágica historia, le persuade a respetar su virginidad y a ofrecerle cuarenta monedas de oro para pagar a su dueño. Luego entra otro joven adinerado de la ciudad, con el que pasa lo mismo. Y así sucede con todos los clientes del primer día, que salen llorando de compasión, después de respetar la virginidad de la muchacha y de entregarle su dinero, que ella transmite al dueño de la casa. El criado a quien el lenón entrega la muchacha para su custodia tiene también compasión de la joven. Cediendo a la propuesta de la misma, permite su dedicación a concertista pública, y sus audiciones son un éxito de público y de dinero. Atenágoras, convencido de la noble virtud de la muchacha, vela por ella.

5. (Caps. 37-52).— Apolonio, después de catorce años en Egipto, ha vuelto a Tarso a buscar a su hija, pero Estranguilio y Dionisia le cuentan que murió de enfermedad, le devuelven sus joyas y le enseñan la inscripción fúnebre en su honor. Acongojado, decide volver a Tiro, pero los vientos empujan su nave hasta Mitilene. Allí son las fiestas en honor de Neptuno, y él da permiso y dinero a la tripulación del barco para celebrarlas en tierra, mientras él se queda en su camarote con su tristeza y su luto. Atenágoras, admirado del barco, de la esplendidez y el ocultamiento de su capitán, pregunta por su nombre, y al oír que es Apolonio, vuelve al barco con Tarsia. Ésta canta sus propias desventuras, pero Apolonio, distraído por su tristeza, no reconoce a su hija y le da una espléndida cantidad en pago a su canto. Sin embargo, Atenágoras insiste en que la joven le devuelva el dinero y le insta a charlar con ella. Tarsia le propone acertijos, que él resuelve con facilidad; pero cuando la joven lo toma de la mano para salir, Apolonio la rechaza con tanta violencia que la joven se hiere de un golpe.

Empieza entonces ella a lamentar sus desgracias en un detallado relato, con lo que, al fin, Apolonio la reconoce como a su hija. Apolonio, con gran alegría, se presenta ante el pueblo, que decide quemar al dueño del burdel como castigo, y después de darles las gracias y de ofrecer setecientos talen-

tos para reconstruir las fortificaciones de la ciudad, Apolonio permite a Atenágoras desposar a su hija, con gran júbilo de todos.

Apolonio, con la joven pareja, embarca hacia Tiro, pero un sueño le advierte de que se detenga en el camino, en el templo de Diana en Éfeso, y allí, en alta voz, cuenta sus andanzas. Allí encuentra a su mujer, con toda la alegría de los reconocimientos. Pasa por Tarso para castigar a Estranguilio y Dionisia, que son lapidados por decisión popular.

Después de quince días se hace de nuevo a la mar, para llegar a Apolonia a ver al rey Arquéstrates, quien se regocija de encontrar a su hija después de tantos años, y a su nieta ya casada. Al cabo de un año muere el buen rey, dejando el reino a su hija y a Apolonio. Paseando éste por la costa encuentra a aquel pobre pescador que lo hospedó y le ofreció la mitad de sus ropas cuando llegó náufrago a la Cirenaica, y entonces le recompensa principescamente, así como a Helánico de Tiro, que ha llegado a Cirene.

Su esposa dio luego a luz a un niño, que fue coronado rey de la ciudad. Apolonio vivió muchísimos años con su esposa, feliz rey de Tiro y de Antioquía, y escribió detalladamente su historia en dos ejemplares, uno de los cuales se guardaba en su propia biblioteca y otro en el templo de Diana en Éfeso.

CONTAMINACIÓN DE BREVES RELATOS

Espero que la división en cinco apartados nos sirva para comprender mejor la compleja estructura de esta novela: el primero de ellos trata del rey Antíoco y el amor incestuoso con su hija (tema mítico y folclórico, que queda sin una solución clara, desligado del resto de la obra); el segundo es el ascenso de Apolonio náufrago hasta convertirse en maestro de la princesa y luego en su prometido (escenas de comedia costumbrista, como el juego de pelota y el banquete, con antecedentes tan antiguos como la *Odisea*; y otras, como el encuentro con los tres pretendientes, en tono de mimo cómico); el tercero podría ser el principio de una novela típica: boda, viaje, muerte falsa de la protagonista y separación de los amantes; el cuarto es la introducción de un nuevo personaje: la joven Tarsia y sus penalidades; el quinto es el final novelesco con sus reconocimientos; uno bien dramatizado: el encuentro de

Apolonio y la música Tarsia; otro logrado por un mecanismo tradicional: el sueño y el encuentro en el templo entre Apolonio y su mujer.

A primera vista, otro detalle nos llama la atención: no existe ese amor romántico de la pareja de jóvenes protagonistas de otras obras. Aunque Apolonio ha obtenido legalmente la mano de la hija de Antíoco al resolver el enigma, esta princesa queda relegada; la hija de Arquéstrates se enamora de él y es ella quien decide el matrimonio, con esa voluntad femenina tan marcada en la novela; y luego Tarsia, la hija del protagonista, es otro carácter singular. El interés sentimental por el carácter romántico de los protagonistas ha decaído aquí, y parece más importante el accidente marginal y la escena aislada que la figura del héroe. A buen seguro que la Fortuna persigue con sus altibajos violentos a Apolonio y a su mujer, pero es muy sintomático que ésta sólo sea importante en el apartado 2 y en parte del 3, y que ni siquiera tenga un nombre propio. Otros personajes, como el rey Antíoco y Tarsia, tienen nombres alusivos a dos ciudades: Antioquía y Tarso, lo que parece indicar un origen popular de sus figuras. Parece como si la novela tendiera a disolverse en historias menores o en novelas breves, una de las cuales podría ser la historia de Tarsia.

En ella se han notado dos influencias literarias: la del *Alcmeón*, de Eurípides, y la de una historia extraña de las utilizadas en las escuelas de retórica (M. Séneca, *Controversiae*, I, 2). En la trama del *Alcmeón* —que conocemos sólo por resúmenes—, este rey, en los años de su locura, confía a su hijo y su hija al rey de Corinto, Creonte, y a su esposa; pero esta reina, por celos de la muchacha, la vende al cabo de los años como esclava a su propio padre, quien sólo al fin la reconocerá. Luego recupera también a su hijo. (Como Apolonio a su hija y luego a su esposa.)[6] En la «controversia» retórica, el tema ejemplificado es el de una joven que desea dedicarse a vestal, es raptada por unos piratas y vendida en una lejana ciudad. Allí, la joven va a parar a un burdel, pero, con lágrimas y súplicas, logra que los parroquianos le paguen la tasa fijada y respeten su virgnidad, saliendo enternecidos por su triste historia. Además, Klebs ha subrayado, como Perry, el ambiente cómico de algunas escenas, con personajes y movimiento que recuerdan los de las farsas latinas, como las de Plauto, donde este tipo de personajes son frecuentes. El lenón de la novela de Jenofonte de Éfeso (c. 12), que se compadece de la fingida enfermedad de Antía, es distinto a éste.

Aquél tenía un carácter humanitario; éste, en cambio, es un tipo fijo, como en la comedia latina.

Por otra parte, Tarsia, la virtuosa «gitanilla», es un personaje de notable vitalidad literaria, modelo de la Tarsiana de Timoneda y de la «gitanilla» de Cervantes. El autor de esta novela, en su interés por enlazar personajes e historietas, deja algunos cabos sueltos y personajes mal definidos. Por ejemplo, este Atenágoras, que no ha podido comprar a la joven en competencia con el lenón, y que luego se casa con ella, después de haber logrado el reconocimiento entre padre e hija, resulta poco comprensible. De las andanzas de Apolonio por Egipto tampoco se nos dice nada. Evidentemente, al alargar cronológicamente el ámbito de la novela, en este tipo de los reconocimientos sensacionales, quedan grandes vacíos, que el novelista no sabe colmar. Creo que se exagera un tanto al buscar antecedentes concretos en la literatura y la historia para los detalles de esta novela. (Así, Perry, cuando los busca en el relato de Antíoco y Estratónice, su madrasta, que Demetrio abandonó en favor de su hijo para remediar el amor apasionado de que enfermaba éste, según Plutarco, *Vida de Demetrio*, cap. 38.) En muchos pasajes creo que son historias populares o motivos cómicos readaptados a la trama general, así, por ejemplo, esa Dionisia que manda matar a la muchacha, por envidia de Tarsia al compararla con su hija, parece salida de un cuento de hadas. La *contaminatio* a que nos hemos referido es muy clara en el conjunto de la novela, que por su alejamiento de todo ambiente histórico muestra una vez más su tendencia popular.

20

EL «SATIRICÓN», DE PETRONIO

UN HOMBRE ORIGINAL Y UNA OBRA SORPRENDENTE

El *Satiricón* es una obra única entre las novelas antiguas, y tan desconcertante como la personalidad de su autor, el «árbitro de la elegancia» en la corte de Nerón. Es probable que de momento algunos lectores evoquen esta figura histórica por su trasunto novelesco en *Quo Vadis?*, pero nuestras noticias auténticas sobre él son unas líneas de Tácito (*Anales*, XVI, 17 ss.), al hablar de los notables muertos por órdenes de Nerón en el año 66.

«Sobre G. Petronio hay que hacer un breve excurso. Éste se pasaba sus días en el sueño, y por la noche se dedicaba a las ocupaciones y deleites de la vida. Como a otros su actividad, así a él su negligencia le había llevado a la fama, y era tenido, no por disoluto y libertino, como la mayoría de los que derrochaban su fortuna, sino por persona de una refinada disipación. Y sus dichos y hechos, cuanto más sencillos y más desenfadados, con tanto más agrado eran acogidos como muestra de su franqueza. Sin embargo, de procónsul y luego de cónsul en Bitinia se mostró activo y capaz en su administración. Luego que volvió a dedicarse otra vez a los vicios, o a su imitación de los vicios, fue acogido en el reducido círculo de los íntimos de Nerón como "árbitro de la elegancia", y el emperador no consideraba nada ameno y deleitoso, a no ser que lo aprobara Petronio. De aquí nació la envidia de Tigelino contra un posible rival, y más hábil, en la ciencia de los placeres. Y así tienta la crueldad del emperador, a la que cedían todos sus otros instintos, acusando a Petronio de amistad con Escevino, después de haber corrompido a un esclavo para la delación y haberle privado de defensa y encarcelado a la mayor parte de sus criados y familiares.

»Casualmente, en aquellos días había marchado la corte imperial a Campania, y Petronio, que había llegado a Cumas, recibió allí la noticia. No demoró por más tiempo sus temores o esperanzas. Pero tampoco se quitó precipitadamente la vida, sino que, después de abrirse las venas y dejarlas otra vez cerradas a su gusto, de nuevo se las abría y charlaba con sus amigos, pero no de cosas serias y que dejaran fama de su firmeza. No escuchaba ningún relato sobre la inmortalidad del alma o las sentencias de los sabios, sino poesías livianas y frívolos versos. A algunos esclavos los colmó de obsequios, a otros de golpes. Dio un banquete y se permitió un sueño, de modo que su muerte, aunque obligada, fuera semejante a una casual. Ni siquiera en su testamento, como la mayoría de los que mueren, aduló a Nerón o a Tigelino o a otro cualquiera de los poderosos, sino que describió las orgías del emperador con los nombres de los calaveras y de las mujeres, y su innovación en cada tipo de lujurias, y después de sellar el escrito lo envió a Nerón; y rompió su anillo para que no pudiera usarse en peligro de nadie».

Este breve cuadro, en el escueto estilo de Tácito, nos da una idea del personaje, original, audaz, decadente, que pereció en el año 66, en una de las últimas purgas políticas de Nerón. Los romanos cuidaban mucho de las últimas imágenes, al abandonar la vida con un gesto decisivo, y los historiadores latinos nos cuentan las últimas frases de las figuras destacadas como un legado característico. Esa afectada naturalidad ante la muerte de Petronio es tan significativa como la seria serenidad de un Séneca en el mismo trance, y su desdén por la inmortalidad se opone a la preocupación de un Catón de Útica, que leía en sus últimas horas el *Fedón* platónico.

También la naturalidad, esa festiva desidia de Petronio es una pose estudiada, y en su esfuerzo por rehuir la grave seriedad romana está la huella personal de este curioso carácter. Tácito no nos habla de la obra escrita de Petronio, ya que no pueden tratarse de nuestra novela esas breves notas sobre los desenfrenos lujuriosos de Nerón escritos en el último momento.

Este hecho y la minuciosa amplitud de la novela han hecho que algunos duden de la identidad entre el autor del *Satiricón* y este perezoso cortesano de disipada vida y refinadas cestumbres. Incluso se ha pensado en un escritor muy posterior a la época de Nerón, y se ha creído que la novela podía haberse escrito en el siglo III.[1]

Pero no es extraño que Tácito no mencionase la novela de Petronio, ya que por su género y por su carácter la obra podía no ser más que un «jeu d'esprit», una composición humorística, que un historiador grave como Tácito podía permitirse silenciar. La novela, leída sin duda sólo en círculos literarios cultos, pudo no tener gran difusión, y ese espíritu excéntrico y amante de la bagatela de Petronio encaja en cambio admirablemente con la obra, cuyos aspectos satíricos alcanzan un relieve muy acusado referido al trasfondo histórico de la corte neroniana.

Este Petronio, a quien Tácito en su mención antepone al *praenomen* de G. (*aius*), pero que Plinio y Plutarco mencionan como Titus Petronius Niger, procedía de una familia que tuvo altos cargos en la época de los emperadores Julio-Claudios; y él llegó a ser gobernador en Bitinia, y luego «consul suffectus» en el año 62 o 63. Walsh[2] ha subrayado la significación de esta fecha: el 62 es el año de la muerte de Afranio Burro y marca el fin del prestigio de Séneca en la corte de Nerón. El favor creciente de Petronio pudo suplantar al de Séneca, que se eclipsa por entonces. Por otra parte, tanto la vida como la obra de Petronio es opuesta a la del moralista y retórico estoico, parodiado quizá en el *Satiricón*. Frente al pedante moralismo de Séneca, la figura de Petronio, cínico y despreocupado, parece antagónica. Aunque algunos han creído ver tras la sátira de Petronio un amargo y trágico reproche a la vida, no hay en su estupendo ataque a la sociedad romana corrompida un gran trasfondo filosófico. En todo caso se dejan sentir algunos toques de epicureísmo ligeros, pero también los retóricos moralistas son ridículizados en su obra: una novela picaresca escrita en torno a unos años terribles, los de los desenfrenos de Nerón, con el incendio de Roma en el año 64 y las persecuciones subsiguientes.[3]

De la novela de Petronio hemos conservado sólo los libros XV, XVI y parte del XIV, según los manuscritos medievales, y estos fragmentos ocupan 110 páginas de apretado texto en la edición de Bücheler. Suponiendo que cada libro tuviera la misma extensión, de aproximadamente 50 páginas, a los 16 aludidos correspondería un total de 800, y a éstas podían seguir las de otros libros, cuyo número no podemos vaticinar. Frente a este cálculo de cerca de 1.000 páginas, hay quien piensa, como Walsh, en una novela más corta con escenas de muy diferente amplitud; pero el alcance de la obra es para nosotros una difícil conjetura. En cualquier caso, constatemos que, de tener la extensión generalmente admitida, ésta sería mayor

que cualquiera de las novelas conservadas; y su elaboración, a juzgar por las dotes de observación realista y cuidada caracterización en las escenas que nos han llegado, supondría un estudio y trabajo de años, poco de acuerdo con esa indolencia aparente de su autor.[4]

Por otra parte, a las dotes de buen observador se añade una elevada cultura literaria, visible en los ecos de autores latinos en su estilizada parodia, así como una refinada educación filosófica.[5] El título de la novela *Satiricón* procede del genitivo de un adjetivo plural *Satyrica*, dependiente de un nombre antepuesto *libri*: *Libros de asuntos satíricos*. El adjetivo *satyricon*, procedente del griego, alude a los sátiros, y a la pieza de carácter cómico, parodia grotesca de algún mito, con coro de sátiros que acompañaba como colofón las representaciones trágicas en Grecia. De ahí el adjetivo pasó a significar 'lascivo' o 'semejante a un sátiro', con el que lo usan autores romanos del siglo I, como Plinio el Viejo (*N. H.*, XIX, 50), y Petronio en su título. Contra lo que pudiera parecer, no tiene nada que ver en su origen con nuestro adjetivo «satírico» relacionado con sátira, que procede del latín *satura*, y que no se halla atestiguado en latín hasta el siglo IV.[6] Pero es probable que el hablante latino estableciera ya entre el adjetivo de origen griego casi inusitado y el nombre familiar de la sátira romana la misma relación que a simple vista establecería cualquier lector sin preparación filológica.[7] Al titular *Satyrica* a su obra, Petronio enlazaba con la tradición novelística griega y títulos como *Ephesiaka*, *Milesiaka*, etc., y advertía el carácter lascivo de estos relatos sobre «el país de los sátiros». La relación con la sátira romana no está, pues, en el título, a no ser por esa sugerencia de segunda mano que nos atrevemos a suponer; pero es patente en muchos pasajes de la obra.

SÁTIRA Y PARODIA

La novela no encaja dentro de ningún género preestablecido. Contiene trazos novelescos, como las desventuras amorosas del héroe a lo largo de un periplo azaroso, causado por el encono de un dios; no Eros ni Afrodita, dioses del amor, sino Príapo, dios de la lujuria. En algún episodio hay parodia de escenas épicas, y el héroe es un Ulises o un Eneas despojado de su

escenario mítico, y reducido a la estatura de un pícaro fugitivo. Pero junto a este esquema de las peripecias viajeras, no ya por un mundo extraño, sino por la geografía familiar del sur de Italia, tenemos los perfiles de algunas familiares a la sátira romana; como el retórico moralista, o el versificador impenitente, o el nuevo rico en el banquete, o la matrona lujuriosa. La figura central, el narrador, Encolpio, es un estudiante vagabundo; como el pícaro de las novelas españolas, descubre un mundo degradado y con sus antiheroicas actitudes procura cruzar a través de sus peligros.

La narración en primera persona hecha por el pícaro, héroe o antihéroe, de sus aventuras, nos permite captar todo el contraste ético de la sociedad histórica que le rodea, y con la que no puede identificarse. Esa distancia irónica que el narrador guarda frente a los otros personajes, y que a su vez el lector toma respecto de él, nos permite divertirnos con sus apuros y sus encuentros. Frente al sentimentalismo de la novela idealista griega, el realismo brutal, con sus tonos mordaces y obscenos, provoca una reacción cómica.[8] Hay, sin duda, notables influencias de las farsas del mimo en nuestra obra, pero la novela realista añade básicamente un problema de perspectiva. La picaresca es ante todo un punto de vista sobre la sociedad. Este pobre diablo de Encolpio, que rueda de aquí para allá apaleado, tiene muy poco en común con el «árbitro de la elegancia» que escribe esta obra; sin embargo, el distanciamiento y la soledad del pícaro reflejan el aislamiento que su conciencia crítica impone al novelista frente a la sociedad de su época y sus valores retóricos.[9] Al trasladar las aventuras de la novela desde el escenario exótico de los relatos griegos a su mundo y su época, el novelista enajena estos ambientes a través de la mirada de su personaje. La intención de Petronio es primariamente cómica, como era la de Cervantes al escribir su *Quijote.*

Respecto de sus personajes, el autor se mantiene distante. «Tan distintos como pueden ser entre sí Petronio y Tácito, poseen los dos el mismo punto de vista, es decir: miran desde arriba».[10] El realismo antiguo, como el de la novela picaresca, es la invención de un intelectual que juzga desdeñosamente una circunstancia histórica. Alguna vez he visto, en autores diversos, comparado a Petronio con Proust.[11] J. Dutourd señala los siguientes puntos de contacto entre ambos novelistas:

1) Numerosas descripciones de burgueses y *snobs.*
2) Complacencia casi sociológica por exponer los vicios y anomalías sexuales.
3) El gusto de «pastiche».
4) La exactitud realista de los diálogos.

Ya hemos señalado que los tipos y las escenas de costumbres tienen la influencia de la sátira y de la comedia o el mimo de tradición latina. La tendencia a las situaciones obscenas tiene también una tradición en los mimos y las novelas breves «milesias». El gusto por la pintura de tipos y de diálogos realista es uno de los talentos de nuestro autor. «Cifra su ambición artística, como un realista moderno, en la imitación no estilizada de un determinado medio coetáneo y cotidiano, con su subestructura social, y dejando expresarse a los personajes en su jerga habitual, con lo cual alcanza el límite máximo a que haya llegado el realismo antiguo».[12] Lo que Auerbach llama «imitación no estilizada» es un concepto muy poco claro; por el contrario, en la pintura de Petronio hay una decidida «estilización», pero en el sentido realista de subrayar los rasgos vulgares y significativos de sus individuos. Su medio más directo para reflejar su peculiaridad es el lenguaje. De una manera hasta entonces sin par en la literatura, su modo de hablar define a cada individuo y el lenguaje se hace personal y social. Vulgarismos, sentencias, versos retóricos, sirven para que comprendamos de modo plástico, al oír hablar a cualquier figura, su situación personal y social. El latín vulgar y el coloquial, la jerga de los libertos y de otras gentes de medio pelo afloran en sus páginas, como reflejo de su estado cultural.[13]

En la obra alternan con la prosa algunos fragmentos en verso, como los recitados por el impenitente poeta Eumolpo. Esta alternancia de prosa y verso tiene un antecedente claro en la tradición satírica, desde la sátira Menipea, introducida en Roma por Varrón.

Sobre este género literario y los antecedentes literarios del *Satiricón* ha habido largas discusiones y sugerencias filosóficas. Como parodia de la novela idealista intentó explicarla Heinze.[14] Según su teoría, un cínico intelectual como Petronio se burlaría de las convenciones morales e idealizantes del género novelístico, situando a sus héroes en un ambiente realista, sustituyendo la fiel pareja de amantes por el amor homosexual de Encol-

pio hacia el tornadizo Gitón, la ira de Eros por la de Príapo, la castidad de los amantes por el ambiente lascivo de esta obra, las repetidas quejas contra la fortuna por retóricas lamentaciones en un sórdido mundo de brutales necesidades y aventuras picarescas. También el relato griego de viajes por países lejanos resulta parodiado en este periplo por las costas de Galia y de Italia, bien conocidas por el lector. En el matiz realista y cómico pudo haber influido la novela breve «milesia», de la que encontramos excelente ejemplo en la narración de «la matrona Efesia».

Walsh ha destacado que, de admitir esa influencia de la novela griega sentimental como motivo paródico, la génesis del *Satiricón* tendría semejanza con la creación de la novela picaresca frente a la de caballerías o la sentimental. Así es el caso en Don Quijote, que pretende emular las convencionales hazañas de los caballeros andantes en un mundo realista, o las parodias de las novelas sentimentales de Fielding en la Inglaterra del siglo XVIII.

Por otra parte, hay también parodia de la épica en algunos momentos: el héroe se siente como Eneas náufrago, o como Ulises, según sugieren alusiones textuales, por ejemplo, cuando Encolpio, tomando el nombre de Polieno, se enfrenta a la injuriosa Circe.[15] La degradación de la aventura es entonces tan manifiesta como puede resultar en la novela de J. Joyce, *Ulises*, al contraponer su sórdido escenario a la evocación furtiva de un trasfondo literario idealizado.

Ya hemos señalado que la narración en primera persona es típica en los relatos fabulosos de viajes y milagros; en las novelas cómicas, la volveremos a encontrar en Apuleyo, y sirve para obtener una perspectiva sobre el panorama reflejado a través de la psicología del narrador. Entre las novelas griegas sólo la hemos visto en la de Aquiles Tacio, aunque es frecuente en las narraciones biográficas de los personajes secundarios. Pero es de destacar en Petronio que este narrador es sólo un espejo cuando reproduce la manera de hablar característica de otros, por ejemplo, en la cena de Trimalción.

El *Satiricón* procede de una *contaminación* original de todos estos géneros de prototipo griego junto con elementos costumbristas tomados de la *sátira* latina y del *mimo* cómico. Si por su forma abierta de larga narración en prosa y por algunos motivos del contenido se emparenta con la novela griega (aunque no creemos necesario suponer unos antecedentes concretos

en alguna *Priapea*, como ha pretendido Collignon),[16] por su propósito de ridiculizar costumbres y tipos de la época como muestras de la decadencia social, la obra enlaza con la sátira de raigambre latina, la de Lucilio, Varrón y Horacio, y luego la de Marcial y Juvenal. El público al que la obra se dirige es un público culto y educado para entender todas las burlas y las alusiones literarias de Petronio. Junto con la crítica de costumbres hay una gran dosis de crítica literaria en varios capítulos. Así, la de la retórica pretenciosa, hecha por Agamenón, o la de la épica ampulosa a lo Lucano, en el poema paródico de Eumolpo. Aunque los nombres de sus personajes son griegos, el ambiente es plenamente latino, y en la cultura latina se explican sus frecuentes conexiones literarias.[17]

RESUMEN DE LA TRAMA

De la trama de la obra conservamos sólo algunos episodios, entre los que hay lagunas textuales. No sabemos cómo empezaba la narración ni dónde acababa. El resumen del texto conservado es así:

En una ciudad del sur de Italia encontramos a Encolpio, el protagonista, que pronuncia un discurso contra la retórica de moda, en la escuela de Agamenón, a lo que responde éste alegando que son los deseos de sus alumnos y no la intención del maestro la causa de tanta vaciedad formal. Al darse cuenta de que su compañero, Ascilto, se ha marchado, Encolpio corre en su busca, perdido por las calles hasta que una vieja lo lleva a un burdel. Allí encuentra a su compañero, y más tarde se reúnen con Gitón, jovenzuelo amado por el que ambos se pelean. Tras reconciliarse, al atardecer van al mercado a vender una capa robada. Allí encuentran una túnica que les habían hurtado a ellos con una bolsa con monedas cosida en su forro, que consiguen reconquistar, después de una discusión con el campesino que la lleva (X, 1-15).

Mientras cenan, llegan Psique, criada de Cuartila, y luego ésta, quejosa de que habían interrumpido con su presencia sus ritos en honor del dios Príapo, y los conmina, con lágrimas y quejas, a reparar con su asistencia a las ceremonias priápicas el anterior sacrilegio. Allá (seguramente en casa de Cuartila, aunque el texto está bastante mutilado) asisten violentados a una

serie de actos obscenos, rematados por las lúbricas nupcias de Gitón y la pequeña Panníquide (16-26).

Acompañando a Agamenón, otro día asisten a la cena de Trimalción, fastuoso festín de tremenda presentación cómica, que analizaremos luego (26-78).

En el hospedaje nocturno, Ascilto rapta a Gitón. Lamentaciones y desesperación de Encolpio, que sale desesperado en su busca. Al observar para olvido de sus penas los cuadros de una galería de arte, se encuentra con Eumolpo, poeta canoso, pobre y charlatán, que cuenta primero un cuento «milesio» (el del muchacho de Pérgamo, 85-87) y luego habla de la pobreza y las artes, y declama un poema sobre la «Toma de Troya», improvisado a propósito de un cuadro. El público acoge su recitación con pedradas, como otras veces, según confiesa Eumolpo, mientras sale huyendo con Encolpio. Van a los baños, donde más tarde se les une el poeta. Peleas de los tres por cuestiones amorosas y luego con el posadero. Gitón se esconde bajo el catre a la llegada de Ascilto acompañado de un alguacil en su busca. Reconciliación de Encolpio, Gitón y Eumolpo (88-99).

Se embarcan para huir, y, ya a bordo del navío, Encolpio y Gitón descubren que los dueños del barco, que viajan a bordo, son Licas y su amiga Trifena, a quien había burlado Encolpio en una aventura anterior, no conservada en el texto. Mientras nuestros héroes deciden hacerse pasar por esclavos fugitivos de Eumolpo y se cortan el pelo para disfrazarse, Licas y Trifena tienen sueños coincidentes en punto a la advertencia de que encontrarán a Encolpio y Gitón. Un pasajero que ha visto el corte de pelo a bordo, mal augurio para una navegación, los denuncia. Reconocimiento, peleas y reconciliación. Con pelucas asisten Gitón y Encolpio al banquete con los demás. En la comida cuenta Encolpio el cuento de «la viuda de Éfeso» (110-112). Naufragio en una tempestad. Los tres aventureros y Trifena se salvan, pero Licas es recogido por ellos ya cadáver en la playa, y Encolpio declama una lamentación fúnebre sobre el triste azar de los humanos (99-116).

Llegan a la vista de Crotona, y enterados de que en la ciudad pululan los cazadores de testamentos, deciden que Eumolpo se finja un rico enfermo sin herederos, y ellos, sus criados, a fin de obtener los halagos de los pretendientes a la herencia. Por el camino perora Eumolpo acerca de la poe-

sía épica y declama un poema «sobre la guerra civil», en competencia con la poesía de Lucano (119-124). Al llegar a la ciudad, los ciudadanos halagan a Eumolpo para atraerse su herencia (116-125). (Laguna en el texto.)

Aventura de Encolpio, bajo el nombre de Polieno, con la hermosa Circe, apasionada por él. En dos encuentros amorosos falla la virilidad de Polieno, quien pretexta la maldición de Príapo, y recurre a los medicamentos mágicos de la vieja Proselenos. A su recomendación interviene Enotea, sacerdotisa de Príapo, pero Encolpio mata una de sus ocas sagradas y provoca la indignación de la vieja. Luego, ante lo doloroso de los tratamientos, Encolpio-Polieno sale huyendo (126-138). (Laguna en el texto.) Breves aventuras amorosas de Encolpio y Eumolpo. Se alude a la recuperación de la virilidad de Encolpio, de la que él da gracias a Mercurio, el dios de la magia y los ladrones; y al final se cuenta el testamento de Eumolpo, que ofrece su fortuna fingida a los pretendientes que sean capaces de devorar su cuerpo a tajadas, y cita precedentes históricos de este canibalismo (138-141).

LA CENA DE TRIMALCIÓN

«Siempre las razones de Petronio en otra pluma echarán de menos sus palabras», dice Quevedo —en una frase citada por Díaz—, al alabar «el felicísimo estilo» de nuestro autor. Junto a la inventiva de las situaciones, el estilo es lo más genial de Petronio por su agilidad, su frescor y su fuerza cómica y plástica. Aun quien más se escandaliza de sus escabrosas pinturas, no deja de admirar esa vitalidad de lenguaje y esa gracia expresiva que hacen de Petronio uno de los clásicos de la lengua latina, el menos acartonado de todos los escritores antiguos y el más audaz. Quien lee, como curioso ejemplo, los juicios de Menéndez Pelayo se sorprende un poco ante la ambigua posición de don Marcelino, quien, por una parte, no escatima la condena moral de sus obscenidades y sus miserias, pero, por otra, siente una admiración incontenible hacia el talento literario de su autor.[18]

La lengua de Petronio, que ejemplifica en su sintaxis y su vocabulario formas del llamado latín vulgar y del habla coloquial, junto con los tecnicismos o los vocablos poéticos, o los helenísticos de los libertos griegos, es un mundo expresivo de inimitable riqueza.

La cena de Trimalción forma en sí misma un cuadro satírico completo dentro de la novela; es el episodio más extenso, que conservamos por una feliz casualidad: el descubrimiento de un códice italiano del siglo xv en una biblioteca de Traur (antigua Yugoslavia), por M. Statileo en 1650.[19]

El papel de nuestro protagonista, Encolpio, en este episodio es el de narrador del espectáculo que ofrece el círculo de nuevos ricos convidados a la mesa de Trimalción, liberto ascendido a multimillonario y latifundista, que en su vejez despliega un lujo imperial con un desenfrenado esnobismo.

Nuestros héroes, Encolpio, Ascilto y Gitón, acuden como discípulos del retórico Agamenón al festín, como intelectuales parásitos de este prodigioso anfitrión a quien no le faltan pretensiones culturales. Los banquetes, como lugar de amena discusión intelectual y de entretenimiento literario, gozaban de tradicional prestigio: piénsese en los coloquios de *El Banquete*, de Platón, o en la obra de Jenofonte del mismo título o en la colección de anécdotas conviviales de los *Deipnosofistas* de Ateneo. Pero los banquetes de un nuevo rico petulante y pretencioso ya habían sido objeto de la sátira de Horacio («Cena de Nasidieno», en *Sat.*, 11,8), y de Varrón, y lo serían después de la de Juvenal (*Sát.*, V). El personaje de Trimalción es un tipo cómico: el nuevo rico pretencioso e inculto, fácil de satirizar, pero que añade aquí unos rasgos característicos por sus joviales bufonadas.

«Trimalción, un tipo riquísimo; tiene un reloj en el triclinio y un trompetero adosado con uniforme para saber al instante cuántos minutos de su vida ha perdido», dice Agamenón, al hablar por primera vez del personaje, dando dos de sus rasgos característicos: su enorme riqueza y su aparatosa preocupación por la muerte. Pero luego, en los baños, es donde nos encontramos con él; «un viejo calvo, vestido con una túnica rojiza, que jugaba a la pelota, con sandalias y una pelota verde, entre jóvenes melenudos». Es tan rico que no recoge las pelotas que tocan el suelo, sino que un esclavo las saca de una bolsa llena, mientras un eunuco cuenta las perdidas, y otro lleva un orinal de plata para solaz de su señor. Ya los colores chillones destacan; después del baño y los masajes se envuelve en una franela púrpura para subir a su litera, que preceden cuatro corredores, mientras le acompaña a pie un flautista y sigue en otra su favorito. En su casa aparecerá con un manto escarlata y una toalla de ancha franja de púrpura con flecos arrollada al cuello. En el dedo meñique de su mano izquierda lleva un enorme anillo dora-

do —ya que no podía llevar el anillo de oro de los caballeros romanos—, y en otro dedo otro anillo de oro con una estrella para combatir los malos augurios, y en el brazo derecho un brazalete de oro y otro de marfil con adornos. Su casa es también de un lujo despampanante: las grandes pinturas parietales asombran a Encolpio. A la entrada, en una jaula de oro, un pica saluda desde su jaula a los que entran, y el portero viste de verde con un cinturón de color guinda, mientras otro criado está dedicado a gritar a los que entran. «¡Con el pie derecho!», a fin de evitar un mal presagio.

Todo en la casa de Trimalción es espectacular; como en una farsa mímica se siente el narrador Encolpio. Los sirvientes tararean estribillos de moda, y los otros comensales son en su mayoría libertos de origen oriental, como el anfitrión, que revelan en su charla su interés por la riqueza y su vulgaridad. La esposa de Trimalción, Fortunata, definida por uno de los convidados, es una de las figuras mejor dibujadas con acre realismo. Toda la cena tiene un teatralismo muy del gusto del dueño de la casa; a un plato sorpresa de aperitivos, sigue otro dispuesto como los signos del Zodíaco, cuyo simbolismo explica Trimalción; luego otro de carnes de jabalí, introducido con una pantomima de caza; luego un cerdo relleno de carnes, que el cocinero abre a la vista del público para mostrar su habilidad; nuevos platos sorpresa, y el postre, que se descuelga en un disco enorme del techo; todo ello acompañado de vino tan abundante que hasta para lavarse las manos lo aportan los criados, y todo sazonado con la charla de los comensales y las gracias de Trimalción, quien juega sobre la mesa con un pequeño esqueleto articulado de plata, da muestras de su cultura zodiacal y poética, con enormes desatinos, se retira para visitar el retrete a mitad de la comida, se pelea con su mujer y al final compone su epitafio, y manda al punto celebrar sus funerales, en vida, para oír los elogios de los demás sobre su persona. Al griterío tumultuoso acuden los bomberos, y nuestros héroes aprovechan para salir huyendo.

Trimalción, que ha amasado su propia fortuna partiendo de nada, es uno de esos libertos enriquecidos por el gran comercio y convertidos en latifundistas, prototipo magnífico de esa nueva clase de multimillonarios en la Italia de los siglos I y II. Sus posesiones ocupan cientos de kilómetros, y «he pensado en unir Sicilia a mis tierruchas para navegar por mis propiedades, cuando quiera ir a África», dice. Cuando Agamenón empieza a

contar una historia de un pobre y un rico, le interrumpe: «¿Qué es un pobre?». La lectura de un acta del día de los últimos sucesos en sus propiedades parece un documento oficial por la importancia de los mismos; tiene centenares de esclavos, y el epitafio que él mismo se ha compuesto es muy expresivo: «Gayo Pompeyo Mecenatiano aquí reposa. Le fue otorgado el cargo de séviro en su ausencia. Aunque pudo estar en todas las decurias de Roma, no quiso. Piadoso, valeroso, leal, salió casi de la nada, dejó 30 millones de sestercios y jamás escuchó a un filósofo».

Muchos detalles de la comida están observados en los banquetes de la época, y sólo exagerados por la fantasía teatral del anfitrión. Los cuatro platos de carne, precedidos de los entremeses y seguidos de otros dos platos más de postres, muestran el mal gusto y el boato de la casa. El propio Augusto, más bien moderado en el comer, daba banquetes con seis platos (Suetonio, *Aug.*, 74), y Heliogábalo dio una famosa cena con veintidós platos. Muchos otros detalles tienen paralelos históricos; un pequeño esqueleto articulado de plata, del siglo I, como el que sirve de juguete a Trimalción, se ha encontrado en Nápoles; el permiso de éste a sus comensales para soltar ventosidades en la mesa, recuerda una anécdota del emperador Claudio (Suetonio, *Claudio*, 32); de un tal Pacuvio cuenta Séneca (*Ep.* 12, 8) que hizo celebrar su funeral después de un banquete, como hace Trimalción; en fin, la descripción de su casa concuerda con las de las ricas mansiones de la época (y aún se quedan cortas sus 50 habitaciones frente a las 90 de la Villa dei Misteri);[20] sus propiedades son una muestra de esos latifundios que según Plinio «echaron a perder Italia», y hasta el detalle de que manda a buscar a la India simientes de champiñones no es tan fantástico como parecería a primera vista, puesto que se refiere al comercio del sur de Italia con Oriente en el siglo I.

Tampoco falta color a la presentación de los demás convidados, libertos de origen griego que han hecho fortuna rápida, y reflejan en su conversación sus intereses pecuniarios y su vulgaridad. Ya los nombres sugieren su origen: Damas y Ganimedes son típicos nombres de esclavos; Fileros y Equión, nombres griegos, y Seléuco alude a un origen sirio, como probablemente Trimalción. En cambio, este nombre puede sugerir un sentido de «el tres veces magnífico», frente al que no necesita explicación el nombre de su mujer: Fortunata. La conversación de estos convidados gira en

torno a los reveses de fortuna, los precios del mercado, entre jeremíadas sobre la brevedad de la vida y cuentos de terror, como el de la transformación de un hombre en lobo y el de las brujas. El anfitrión es como un príncipe entre los de su clase, y sus genialidades encuentran el aplauso de todos ellos, un tanto incómodos por la presencia de Agamenón y sus discípulos, parásitos intelectuales que se ríen de sus modales y gustos. Es muy notable la conducta de Trimalción con sus esclavos; los castiga y perdona con facilidad; se lee en las actas del día que un siervo ha sido crucificado «por blasfemar contra el genio de nuestro Gayo» (Trimalción; es decir, se le ha castigado, como si se tratara de un insulto al emperador); pero al final del banquete manda que los siervos reciban todos vino y se sienten al banquete, y expone en una sentenciosa arenga la igualdad humana entre libres y siervos, con tonos que recuerdan los de Séneca al respecto (Sén., *Ep.*, 47,10).

ALGUNAS NOTAS MÁS

Se ha pretendido ver en la figura de Trimalción la parodia de un personaje histórico: de Nerón o de Claudio, sin gran fundamento. Quizá alude a algún personaje inferior de la época que no conocemos, pero, en conjunto, se trata de una caricatura satírica, a la que se han añadido rasgos de diverso origen, tomados a la vez de la observación y de la literatura. Lo mismo sucede con Eumolpo, el poeta irrestañable, que emula a Lucano; y con Agamenón, el retórico sometido al gusto de los clientes y parásito de los ricos como Trimalción, que expone una dudosa moralidad intelectual. Los nombres de los personajes en Petronio parecen escogidos con cierto carácter: Agamenón, que tiene un hermano, Menelao, alude al homérico «pastor de tropas», pero el ejército de este profesor de retórica son sus pupilos; Eumolpo es nombre de poeta: «el del buen canto»; Gitón en griego significa «vecino», «compañero de habitación»; Ascilto es «el incansable»; Trifena significa «lujuria», y Licas, «crueldad»; Encolpio puede ser el «sinuoso» o el «insinuante», y el nombre de Polieno que toma en su aventura con Circe, alude a un epíteto de Ulises, *polyainos*: «El muy digno de elogios».

Las historias intercaladas son cuentos de magia, como el del hombre lobo y la narración de brujas, o cuentos de tipo milesio, como el del mu-

chacho de Pérgamo o el de la viuda de Éfeso, contados por Eumolpo. Esta última narración, recogida por La Fontaine, y en otros, es una espléndida muestra de aquellas historias antifeministas y divertidas, destinadas a mostrar que «toda virtud femenina es conquistable». La viuda inconsolable, que permanece sin comer encerrada junto al cadáver de su esposo es confortada por el soldado compasivo, a quien se le ha encomendado la guardia de un ahorcado cercano. Mientras la viuda se deja consolar por el soldado, le roban a éste el ahorcado, y para evitar la muerte del soldado, la viuda ofrece el cuerpo de su marido para sustituir al que colgaba de la horca.

La inserción de estas pequeñas historias en la trama de la novela es un procedimiento que ya hemos notado como tradicional en el género, y volveremos a encontrarlo en Apuleyo, en sus dos tipos señalados. Notemos que, mientras las narraciones milesias tienen un matiz irónico, las de magia y terror aparecen en boca de crédulos personajes, como relatos de alguna escalofriante experiencia personal. Estas pequeñas inserciones son una muestra de cómo la novelística latina tiene un fondo narrativo común con la griega, de tradición notablemente popular. Si Petronio es aquí menos original, probablemente, en su invención, la gracia de estas historietas las sitúa entre las de primer rango en su género.

Sin duda, la pérdida de la mayor parte del *Satiricón* es una de las más lamentables en la literatura antigua. La aparición del fragmento de la «Cena», en 1650, estimuló algunas supercherías filológicas, como la de F. Nodot, quien publicó en 1692, en Rotterdam, un texto completo de Petronio, que decía haber descubierto en un códice antiguo en Belgrado, aunque pronto se reconoció como falsificación. Más gracia tiene el fragmento de Petronio que compuso el abate Marchena hacia 1800 para completar el episodio de Cuartila, y que él mismo denunció más tarde como propia ficción.[21]

Cuando Menéndez Pelayo publicó su tesis sobre «La novela entre los latinos», en 1875, donde resume parte del *Satiricón*, callando los trozos más escabrosos y traduciendo algún episodio, como el cuento de la Matrona de Éfeso, decía de la obra: «Es hasta un crimen traducirla a lenguas vulgares; yo considero un timbre de gloria el que nunca lo haya sido a la nuestra» (p. 242).

Hoy se escandalizaría don Marcelino al ver las ediciones populares de la obra, en colecciones de cierto tinte erótico, no precisamente para los filó-

logos y literatos a los que él recomendaba vivamente la lectura de este cuadro de costumbres pintado con mano maestra. «Debemos acercarnos a él», decía, «con el mismo respeto que a un cadáver, porque en esa novela está encerrada la sociedad antigua con todas sus abominaciones y sus miserias» (t. IV, p. 243).

Dejando a un lado esas ediciones populares, traducidas del francés, tenemos, junto con alguna otra directa, una espléndida versión del original latino, con excelente introducción: la del profesor Díaz, en la «Colección hispánica de autores griegos y latinos» (Ed. Alma Mater).[22]

21
LA «METAMORFOSIS» DE LUCIO O «EL ASNO DE ORO», DE APULEYO

UN NOVELISTA POLIFACÉTICO

Apuleyo, nacido en la colonia romana de Madaura, en el norte de África, cerca del actual Argel, hacia el 125 d.C., es uno de los escritores más personales, brillantes e inquietos del siglo II latino, en esa época de los últimos Antoninos, edad de ansiedad espiritual y de barroquismo literario. Es un contemporáneo de Luciano, y como él, gran viajero y conferenciante, pero su carácter alberga unos intereses filosóficos y religiosos muy distintos de los del satírico nihilista de Samosata. Apuleyo estudió gramática y retórica en Cartago, y marchó a Atenas para completar su formación intelectual. Allí se dedicó con afán al estudio filosófico en el platonismo tardío y trascendente de la Academia, y se inició en los cultos mistéricos más renombrados de Grecia. Estuvo luego en Roma, de donde regresó a África, a Oea (en Trípoli), convertido en un famoso intelectual, orador y filósofo de prestigio. Se casó allí con Pudentilla, una rica viuda bastante mayor que él, pero los parientes de ésta le entablaron un proceso acusándolo de haberla seducido con artes mágicas. Entonces (158), pronunció Apuleyo su *Apología*, brillante pieza oratoria en la que confundió a sus acusadores, probando que su reputación como orador y filósofo era justa, y no la de mago. Tuvo gran fama y honores públicos en la región. En Oea se le dedicó una estatua pública; luego se retiró a Cartago, donde obtuvo un alto cargo eclesiástico (*esacerdos provinciae*), y se le encargaron los discursos de despedida de dos procónsules: Severiano y Scipio Orfitus. Desde el año 170, aproximadamente, perdemos trazas de su actividad pública, aunque es probable que viviera hasta el 180 o 190.

De sus muchas obras, discursos, opúsculos filosóficos, tratados científicos e históricos, sus poesías, traducciones del griego, y novelas, nos quedan una

antología: *Florida*, con 23 fragmentos escogidos de sus discursos, y su *Apología*; dos escritos filosóficos, que nos lo muestran como divulgador de las teorías neoplatónicas: *Sobre Platón y su doctrina* y *Sobre el dios de Sócrates*, una traducción del escrito pseudo-aristotélico *De Mundo* y su novela *Metamorfosis.*

No es extraño que la fama convirtiera pronto a este personaje tan polígrafo e inquieto en una figura casi mítica después de su muerte, y en el siglo IV San Agustín, originario de la misma región, tenía que combatir el prestigio taumatúrgico de Apuleyo, de quien, entre otros muchos, se refería el milagro de su peregrinación en forma de Asno, por su difundido relato.[1] Apuleyo utilizaba la lengua griega con tanta soltura como la latina, y probablemente conocía también el dialecto púnico del norte de África. La facundia expresiva, de un latín lleno de colorido, donde se mezclan los poetismos con vocablos del habla coloquial, dispuestos en frases construidas con graciosos artificios, es uno de los talentos de este provincial africano, de la misma procedencia que el más famoso retórico de la época, Frontón, el maestro y afectuoso corresponsal del emperador Marco Aurelio, y que otro fogoso escritor, bastante más joven, Tertuliano, testigo de la efervescencia espiritual de la comarca y la época.[2]

No sabemos en qué epoca de su vida escribió Apuleyo su novela de las *Metamorfosis*, de Lucio de Patras, más conocida por el título de *El Asno de Oro* (*Asinus Aureus*), con el que la cita San Agustín en el siglo IV. Por algunos ecos autobiográficos, y por la carencia de alusiones a esta obra en los discursos recogidos, de la novela se ha sospechado que fuera uno de los últimos escritos, ya en la vejez, de Apuleyo, quien, sin duda, no sospechaba que sería la obra que lo consagraría para la posteridad. El epíteto de *aureus* que acompaña el título *asinus* es un adjetivo coloquial con sentido de «espléndido», «magnífico», atestiguado en latín desde el siglo I. Sabemos que el emperador Clodio Albino, muerto en el 197, leía esta novela, ya en sus últimos años (Julius Capitolinus, *Albinus*, 12,12: «Cum ille neniis quibusdam anilibus occupatus inter Milesias Punicas Apulei sui et ludicra litteraria consenesceret»).[3]

RELACIÓN CON UNA NOVELA BREVE

El problema literario primordial de la novela se plantea por su referencia a un original griego, del que se anuncia en el prólogo como traducción. Con-

servamos entre las obras atribuidas a Luciano una novela breve: *Lucio* o *el Asno*, cuyo argumento general, y ciertas partes de la narración, son idénticas en nuestra obra. Ésta añade varias historias breves insertas en la trama general de la transformación y las penalidades viajeras de Lucio, y modifica el final con una atmósfera religiosa de que carece el opúsculo atribuido a Luciano, hasta convertir una rápida novelita de peripecias satíricas en una novela cómica de once libros, con un sentido final de propaganda religiosa en favor del culto de Isis, la diosa que acoge al peregrino y sufrido Lucio. El texto griego parece ser un resumen de una novela anterior, aunque hoy se piensa que no mucho más amplia. Según el patriarca Focio, Luciano habría compuesto su relato dando un tono irónico y satírico a la narración de Lucio de Patras, a quien copiaba a veces literalmente.[4]

Perry cree, en cambio, que Focio, en una rápida lectura, confunde a Lucio de Patras con el autor de la novela griega, que no sería otro que Luciano, espíritu muy original para resumir argumentos ajenos; y que luego algún compilador habría abreviado algo este texto, del que Apuleyo toma su argumento. La novelita satírica de Luciano, dispuesto siempre a la burla de las supersticiones y a la vez curioso narrador de historietas de magia e ingenio, se convierte en la pluma del escritor latino, tan interesado por los misterios y por el ambiente mágico, en una narración mucho más amplia, por la inserción de relatos menores, por el mayor interés en la psicología del protagonista, y por la añadidura de una conclusión diversa, el libro XI, de carácter completamente ajeno al del original que sustituye.[5]

Entre los relatos menores insertados hay uno, el de Eros y Psique, que ocupa casi dos libros (parte del IV, todo el V y parte del VI), que es de por sí solo un cuento admirable, y por su valor simbólico condensa la enseñanza moral de toda la obra, de la que ocupa un lugar central. Alguna otra de esas historias breves, como la de Cárita, con su colorido trágico y romántico, contribuyen a variar el argumento, básicamente humorístico, de la novela, mientras que otras son «milesias» de ingeniosa conclusión.

Esa variada composición de la novela, que entronca por una parte en la tradición griega, pero muestra a la vez esa tendencia latina a la *contaminatio*, aquí entre la sátira de supersticiones y costumbres, y las novelas cortas, sazonado el conjunto por el estilo jugoso de Apuleyo, provoca la avidez del lector, quien acompaña ese laberíntico peregrinar de Lucio el Asno con an-

sioso interés en su excelente ritmo narrativo. La novela está contada en primera persona, como es la norma en los relatos fabulosos, para que lo inverosímil del suceso se relacione con lo real a través de la persona del narrador, irónicamente, y para que los sucesos adquieran mayor emoción referidos a través de la psicología del curioso y supersticioso Lucio. Sus aventuras bajo su forma animal, pero vistas por su inteligencia de hombre, tienen una patética comicidad, y la ironía de la situación aumenta cuando otros personajes se refieren al asno, lamentando que le falte el ser humano, o notando una cierta humanidad tras de su aspecto asnal. Como el pícaro en las novelas de nuestra picaresca, el asno va pasando de un amo a otro, testigo paciente de la crueldad brutal y de la necedad de sus dueños, perseguido por la Fortuna.

Con el nuevo final de rasgos religiosos, las peripecias adquieren un nuevo aspecto moral: son el castigo de la curiosidad por la magia y la sexualidad de Lucio, alma simple y crédula, que a través del sufrimiento alcanza la revelación de la diosa Isis, compasiva y milagrera. El cuadro social, que el peregrinar del asnificado protagonista va descubriendo, evoca la sátira a menudo, pero junto con ella es notable el gusto por el detalle pintoresco o terrorífico. La soledad e indefensión del asno zarandeado a través de ese mundo lleno de peligros, alcanza en la narración de Apuleyo un tono sentimental del que carece la narración breve en griego. La mezcla del humor y la sátira con una mayor psicología, sentimentalismo, romanticismo y un tono final serio de religiosidad es el avance de la novela latina.[6]

RESUMEN DE LA NOVELA

Libro I

La novela de Apuleyo empieza con un prólogo, en que el autor advierte del origen griego de la narración y la califica de «relato milesio», que cobija varias historias menores: «At ego tibi sermone isto Milesio varias fábulas conseram auresque tuas benivolas lepido susurro permulceam... fabulam Greacanicam incipimus. Lector intende; laetaberis» (1, 11 y 1,1.6).

Entre el principio y el fin del prólogo el autor pide excusas por los posibles barbarismos que por su origen griego puede cometer en el uso de la

lengua latina. Una fingida disculpa del retórico estilista y hábil traductor, que se califica a sí mismo de «novel escritor». Por otra parte, el prólogo parece anunciar una obra de diversión y entretenimiento: a ello alude lo de «relato milesio» y la reunión de varias historias breves. «Lector, atiende; te regocijarás».

Lucio, de camino hacia Tesalia, encuentra a otros dos viajeros; uno de los cuales, Aristómenes, cuenta, a petición suya, una historia de terror sobre su amigo Sócrates, atraído por una bruja, Méroe, autora de terribles hechicerías, y entre ellas de la muerte de Sócrates en presencia del propio Aristómenes en una noche tremenda.

Luego Lucio llega a Hipata, en Tesalia, y va a albergarse a casa de Milón, a quien ha sido recomendado por un amigo común. Milón es un avaro de los que aparecen en las novelas picarescas que condena al hambre a nuestro amigo. Escena cómica en un mercado, donde Lucio ha ido a comprar pescado; por la intervención de un amigo suyo, Pitias, rígido inspector de precios, se queda sin dinero y sin el pescado, comprado a elevado precio, que Pitias manda patear ante sus narices, para castigo del abusivo vendedor.

Libro II

Lucio curiosea por la ciudad y sus alrededores, recordando la historia de Aristómenes sobre brujería, en la que destacaba Tesalia, localidad famosa por sus hechicerías. Encuentro con Birrena, amiga de la madre del protagonista, que le invita a su lujosa mansión. Allí, en el atrio, ve una escultura que representa a Acteón, que por espiar a Diana cazadora se va convirtiendo en ciervo para ser despedazado por los perros de la diosa como castigo a su curiosidad. Birrena advierte a Lucio de que se guarde de Pánfila, la esposa de Milón, que es una tremenda hechicera. La advertencia es un acicate para la curiosidad morbosa de Lucio, quien decide cortejar a la joven criada, Fotis, para enterarse de los secretos de su dueña. Descripción de Fotis, elogio de su cabellera y requiebros amorosos. Tras la cena y la charla con Milón sobre adivinos y presagios, tiene un amoroso encuentro nocturno con Fotis.

En un banquete en casa de Birrena, se cuenta la historia de Telifrón, guardián de un cadáver al que las brujas cortaron la nariz y las orejas, sus-

tituyéndolas por otras de cera. Al volver a casa, Lucio, un tanto borracho, encuentra a tres malhechores asaltando la puerta de aquélla, y los hiere repetidamente con su espada hasta dejarlos tendidos exánimes.

Libro III

Amanece el día siguiente, en que la ciudad celebra una fiesta en honor del dios de la Risa, cuando el preocupado Lucio es detenido y llevado a juicio para responder de las tres muertes de la noche anterior. Por el numeroso gentío asistente, éste se celebra en el teatro. Acusación, defensa de Lucio, aterrorizado y lloroso, aportación de los instrumentos de tortura para verificar las declaraciones, y al fin, descubrimiento de los tres cadáveres: tres gruesos pellejos de vino acuchillados por el nocturno y bravo Lucio, para gran regocijo de la muchedumbre. La fiesta en honor del dios de la Risa ha tenido aquel festejo; y se prometen grandes honores, como la erección de una estatua de bronce con su efigie, al buen Lucio, entristecido por la farsa.

Por la noche, Fotis cuenta a Lucio que ella fue la causante del engaño, por haber entregado a Pánfila unos pelos de aquellos odres en lugar de los de un joven del que andaba enamorada su señora, y al realizar ésta su mágico conjuro, en lugar de aquél, fueron atraídos los pellejos a su puerta, donde los acuchilló Lucio. Lucio, guiado por la criada, ve por una rendija cómo Pánfila, después de untarse el cuerpo con un filtro, se transforma en un búho. Admirado, desea también él experimentar una metamorfosis semejante en un ave, y ruega insistentemente a Fotis que le proporcione el ungüento. La enamorada criadilla obedece y roba una caja de su señora, pero al ungirse Lucio se transforma no en un plumífero volador, sino en un asno. Fotis advierte su error en la precipitación de coger la caja, y dice al descorazonado Lucio que tiene un fácil remedio para volver a su estado anterior: comer rosas. Como no las hay a mano de momento, el reciente asno tiene que albergarse en el establo, donde es coceado por su propio caballo y por el asno de Milón, apaleado por un chiquillo y robado después por los ladrones que asaltan la casa aquella noche. Cargado con los fardos del robo, apaleado por los ladrones, sin voz humana, temeroso de morder las rosas que lo volverían a su forma humana bajo los ojos de los bandidos, Lucio emprende su triste peregrinación.

Libro IV

Tras un fracasado intento de huida, Lucio observa la cueva de los ladrones, y escucha sus relatos. Tres historias de ladrones: la de Lámaco, la de Alcino y la de Trasileón, muertos de modo pintoresco. Llegada de otra cuadrilla de bandidos con una joven cautiva. Ésta se lamenta de su fortuna, y cuenta a la vieja criada que sirve a los bandidos su triste historia: ha sido raptada en el día de su boda, en medio de las fiestas, y ha soñado la muerte de su reciente esposo en su intento de salvarla. La vieja para consolarla la cuenta el cuento de Psique y Cupido (Eros).

La leyenda de Amor y Psique ocupa el resto del libro IV, todo el V y el VI: es la parte más famosa de la obra de Apuleyo, y con frecuencia suele estudiarse con independencia del resto de la novela. Es un cuento maravilloso, de origen popular, enmarcado en una leyenda mitológica. El estilo de la narración, puesto aquí en boca de la vieja, recuerda al de los cuentos, aunque la diestra pluma de Apuleyo ha estilizado este *folktale* en muchos pasajes. El argumento es el de la hija de un rey, de extraordinaria hermosura, que se atrae por ella la envidia de Venus, quien espera castigarla por medio de su hijo Cupido con un amor desesperado. Mientras las otras dos hijas del rey se casan pronto, su padre, advertido por un oráculo, decide abandonar a Psique en una escarpada roca, desde donde el céfiro la transporta a un ameno valle.

Libro V

Allí encuentra un palacio, y al entrar en él oye unas voces, que le dicen que es suyo y de su esposo, que le llegará en la oscuridad de la noche, como así sucede. En este mágico palacio donde es invisiblemente atendida, Psique recibe de noche a su esposo, muy amante y amable con ella, pero al que tampoco puede ver. Solicita de su marido volver a ver a sus padres y recibir la visita de sus hermanas. Él la previene de los malignos consejos de aquéllas, que acuden y, por envidia, consiguen con sus calumnias excitar la curiosidad de Psique por ver a su esposo, en contra de las prohibiciones. Por la noche, acerca una lámpara al durmiente y descubre en él al propio Amor, Cupido de las alas de oro, tendido en su lecho. Una gota de aceite hirviente de la lámpara

cae sobre el hombro del dios, que despierta de su sueño y abandona y reprende a la joven muchacha, que en vano intenta detenerlo. Siguen luego las peregrinaciones de Psique, aconsejada por el dios Pan y perseguida por Venus, su rencorosa suegra, en busca de su esposo desaparecido.

Libro VI

Intervención de Ceres, Venus y Mercurio en los avatares peregrinos de Psique, quien logra cumplir los tres trabajos impuestos como prueba, y aun el cuarto, el viaje al mundo de los muertos, al Hades sombrío, y retornar con la cajita que encierra un mágico don; pero acaba al fin por quebrantar de nuevo su probada virtud, al abrir, en contra de lo ordenado, la cajita secreta. Y cae desvanecida, como muerta, sobre el prado. Pero Cupido, que ha logrado escapar de la prisión de su celosa madre, acude a resucitar a la joven, y, con el apoyo de Júpiter, le otorga la inmortalidad; y el cuento concluye con un banquete celeste de bodas para el nuevo matrimonio feliz, del que nacerá luego un hijo, el Placer (en latín, es una hija, por el género femenino de la palabra *Voluptas*, como en griego *Hedoné*).

Después de oír la narración de la vieja, el asno Lucio tiene que transportar los fardos de los bandidos por las pedregosas cercanías, apaleado y herido en una pezuña, oyendo las amenazas de los bandidos. Luego, cuando aquéllos salen para otras fechorías, rompe el ronzal e intenta escapar; la vieja lo retiene, pero la hermosa prisionera la aparta, y subiendo sobre sus lomos lo incita a una veloz carrera en fuga. Pero los sorprenden los bandidos y los reconducen a la cueva, donde Lucio escucha la decisión de éstos de castigarlos al día siguiente: degollar al asno y en su interior colocar a la joven, para que en el interior de la fétida mortaja del burro, descabezado y recosido, quede expuesta al hambre y las fieras que la destrozarán.

Libro VII

Al amanecer, llega otro de los ladrones, que se había quedado en Hipata para obtener noticias, y cuenta que del robo de la casa de Milón se acusa al

desaparecido Lucio. Al enterarse éste, se desespera una vez más por sus terribles desdichas.

El bandido notifica además el encuentro con un joven de gran estatura y valerosa decisión, que ha traído consigo para unirlo a la banda. El recién llegado cuenta su historia como jefe de una antigua banda deshecha por las tropas romanas. Los bandidos le eligen jefe. Desaconseja éste la planeada muerte de la doncella y opina que deben venderla como esclava, para obtener mayor provecho, al dueño de un prostíbulo de su confianza. Los bandidos aprueban el plan.

Lucio se sorprende al observar el cariño con que la prisionera acoge al recién llegado. Luego oye que aquél la llama por su nombre, Cárita, y comprende que es su prometido esposo que ha acudido con un astuto plan para salvarla. Los bandidos se emborrachan y entonces el joven (Tlepólemo) los ata con firmes ligaduras, y haciendo subir a Cárita sobre el asno, muy alegre del desenlace, se dirigen a la ciudad. Los bandidos son ajusticiados y se celebra de nuevo la boda. Lucio, como asno salvador, recibe su recompensa de abundante comida y suave trato. Entregado a un caballerizo para su cuidado, Lucio abriga esperanzas que se ven pronto frustradas, al pasar a manos de su mujer, que lo encadena a la rueda del molino, al sufrir las celosas coces y mordiscos de los caballos, y al acabar en poder de un muchacho de sádicos instintos, quien lo atormenta de mil modos. El chico leñador perece desgarrado por una osa, y el asno, acusado de complicidad por la madre del muerto, va a sufrir la castración y la muerte al siguiente día.

Libro VIII

Al amanecer, Lucio escucha de uno de los siervos la noticia de la muerte trágica de Cárita, su compañera de sufrimientos en la cueva de los bandidos. Un libertino, llamado Trásilo, amigo de su marido, se había introducido en la casa y enamorado de la joven esposa. En una cacería, fingiendo un accidente de caza, logra matar a Tlepólemo, a quien Cárita como desconsolada viuda guarda fidelidad, no turbada por las proposiciones de matrimonio del asesino.

Pero en sueños se le aparece la efigie de su esposo, que le cuenta su muerte criminal. Entonces la joven atrae a Trásilo a su casa y le convida a beber un licor soporífero, y cuando cae dormido le taladra con un alfiler uno y otro ojo, para que en su ceguera pague con dolores toda su vida el asesinato de su esposo. Y luego la joven, con la espada del cegado Trásilo, se dirige a la tumba de su esposo, ya vengado, y allí se suicida. Funerales del admirado pueblo y el suicidio por hambre de Trásilo concluyen esta trágica historia.

Los siervos, temerosos del nuevo dueño, deciden huir con sus enseres, aprovechando la situación. Cargan a Lucio y salen apresurados por los montes, en una improvisada caravana. La tropa nocturna de pastores sufre el ataque de los habitantes de una aldea vecina, temerosos de los viadantes.

Al fin deciden establecerse en una ciudad, donde subastan a Lucio, que es adquirido por un viejo sacerdote mendicante de la diosa Siria. Éste lo conduce a la casa donde reside la comitiva de sacerdotes sirios, afeminados eunucos, a cuyos desenfrenos asiste escandalizado el asno, que transporta sobre su lomo la estatua de la Gran Madre, la diosa siria, en cuyo honor se laceran y sangran entre espectaculares contorsiones los sacerdotes, para obtener las pingües limosnas de los vecinos crédulos. Cuando van a celebrar en una desenfrenada y repugnante orgía sus ganancias, un rebuzno potente de Lucio, que atrae a los vecinos, pone en ridículo y evidencia la lujuria de los sacerdotes, que amenazan con la muerte del asno. Enseguida sobreviene otra amenaza: un cocinero, al que un perro ha robado una pierna de asno, planea reponerla con una de Lucio, después de descuartizarlo.

Libro IX

Lucio sale huyendo por el comedor de la casa, y el dueño manda a sus siervos encerrarlo en otra habitación. Al difundirse la noticia de que un perro rabioso ha mordido a hombres y animales en la vecindad, sospechan que el asno tenga rabia, pero su mansa reacción los persuade de lo contrario. Sigue su viaje con los sacerdotes, pero éstos son encarcelados por haber robado una copa de oro de un santuario.

De nuevo se subasta al asno, que compra un panadero. Cuatro historias «milesias» de adulterio. Muerte del panadero asaltado por el fantasma de su

mujer. Lucio pasa a ser propiedad de un hortelano, que lo cuida bien, aunque vive con frugal pobreza. Diversos prodigios e historia de una sangrienta pelea entre vecinos. El hortelano es asaltado por un soldado, al que consigue vencer y desarmar. Los compañeros del militar buscan al pobre hortelano, refugiado en casa de un amigo. Lucio ha subido a la habitación del primer piso, y al sacar curioso su cabeza de borrico por un ventanuco, la sombra de la misma descubre su escondrijo y el de su dueño, que es llevado a prisión.

Libro X

El soldado se hace cargo del asno Lucio, y lo aloja en una casa, donde sucede una tragedia familiar, que cuenta nuestro burro. La esposa del dueño, viudo con un hijo, la cual era ya también madre de un muchacho, se había enamorado con pasión de su hijastro, pero el joven rechaza todas las proposiciones adúlteras de su madrastra. Entonces planea aquélla su venganza por medio de un veneno, que por error bebe su propio hijo. Mediante la colaboración de un esclavo, acusa luego al muchacho de incesto y de asesinato de su hermano menor. El padre, dolorido, lleva el proceso a los tribunales, donde uno de los jueces, sagaz médico, logra descubrir el engaño; y por haber vendido un somnífero en lugar de veneno a los supuestos asesinos, conduce a los asistentes a presenciar la resurrección del muchacho, a quien se creía difunto. El esclavo delator es crucificado y la madrastra maligna desterrada a perpetuidad, mientras padre e hijo se reconcilian en el final feliz.

Lucio es comprado por dos siervos hermanos, pastelero y cocinero de un rico propietario, Tíaso, oriundo de Corinto. Al servicio de los dos hermanos prospera el asno, con trabajo descansado y aprovechando las ausencias de sus dueños para alimentarse de los mejores productos de su cocina. Sus amos empiezan a reñir por la desaparición cotidiana de sus mejores bocados, acusándose mutuamente, hasta que descubren que el taimado ladrón es el borrico, con gran asombro y regocijo. Se entera el señor de la casa, y hace al asno «gourmet» compañero de mesa y de paseo, maravillado por las destrezas y entendimiento de Lucio, lustroso de su regalada vida, y famoso por la exposición de sus habilidades. Su dueño se traslada con él a Corinto, donde va a organizar unos juegos públicos. Allí una mu-

jer rica se enamora de las gracias de Lucio y, como nueva Pasífae, alquila al asno como compañero de sus juegos amorosos.

Al enterarse Tíaso, planea un nuevo entretenimiento público: la unión sexual del asno con una depravada asesina, siniestra envenenadora —cuya historia se cuenta aquí—, entre los festejos en el anfiteatro. Aterrorizado, Lucio observa los preparativos de la fiesta, precedida por una representación mímica del juicio de Paris, y luego su acelerada fuga a campo traviesa, aprovechando la expectación despertada por aquel espectáculo.

Libro XI

Al cansado asno, tumbado en una apartada playa, le despierta la claridad del brillante disco de la Luna. Entonces baja a bañarse en un rito purificatorio, y, después de sumergir su cabeza en el agua siete veces, según el número grato a Pitágoras, invoca el amparo de la diosa celeste. Y se le aparece perfumada y resplandeciente, la santa y miriónima Isis, que le da consejos para la recuperación de su forma humana y para que luego dedique su vida a su religioso servicio.

Alegre, se dirige el asno a una gran fiesta en la ciudad, y entre los cortejos, el gentío y la pompa de las diversas procesiones, se acerca al sacerdote de Isis, quien le ofrece en su mano una corona de rosas. Ante la admiración de todos, Lucio, al comerlas, recobra su forma de hombre. El sacerdote se le dirige con un discurso, y refiere su liberación como el amparo de la diosa, la gran Isis, que acoge al sufriente peregrino. Sigue una indicación de los emocionados encuentros de Lucio con sus amigos y una larga relación de su iniciación en los misterios de la diosa, y de su dedicación al culto de Isis, con todas las ceremonias pertinentes, con lo que concluye la novela.

ESTRUCTURA Y RELATOS INSERTADOS

La estructura de la novela en sus líneas generales es clara: los tres primeros libros tratan del viaje de Lucio a Tesalia hasta su metamorfosis. Contienen relatos, añadidos por Apuleyo, como las historias de Aristómenes, la de

Telifrón, el juicio de la Risa, que acentúan la misteriosa atmósfera de Tesalia, región renombrada por sus brujas, y ayudan a captar mejor la psicología, crédula y curiosa, del protagonista. El avaro Milón, su mujer, Birrena, y Fotis están con otros nombres (Hiparco, Abroea y Palestra) en la naración griega, aunque Apuleyo les da mayor desarrollo, en especial a los amores de Fotis.

Del libro IV al XI sufre Lucio sus penalidades de asno; pero algo más de dos libros (IV, V y VI) están ocupados por el cuento de Psique y Cupido, narrado por la vieja en la cueva de los bandidos. A su vez, este cuento está incluido en otra aventura romántica: la historia de Cárita, que ocupa el resto del libro VI (y tendrá una continuación trágica en el VII).

Ambas historias son añadidos de Apuleyo. Con ellas nos alejamos del tono satírico de la narración básica. Los sucesivos avatares del asno con los bandidos, los sacerdotes sirios, el panadero, el hortelano, los hermanos cocinero y pastelero, el rico corintio encargado del espectáculo, así como sus amoríos con la enamorada de su forma asnal, se hallan en el resumen lucianesco. Pero Apuleyo ha contaminado ese esqueleto de peripecias satíricas con cuentos idealizados, como el de Psique, y excursos novelescos, ya de tono romántico (Cárita), y trágico (la venganza de Cárita, que puede estar tomada de alguna anécdota histórica, como la historia de Camma, referida por Plutarco), o la madrastra con su amor a lo Fedra, y de tono más frívolo, como las repetidas historias de adulterio, dignas de Boccaccio.

El último libro, con su tono de revelación religiosa, cambia la consideración de la novela, que, en lugar de una increíble narración humorística, con sus puyazos contra la superstición y contra las miserias de algunos tipos sociales, como los sacerdotes sirios, la soldadesca o los crueles campesinos o las mujeres lujuriosas, adquiere un tono serio, de fábula moral, como ya hemos dicho.

Se ha notado que el número de once libros es un tanto extraño, y sugerido que tal vez Apuleyo hubiera pensado primero en ocho, cifra más corriente (como en Caritón y Aquiles Tacio), y luego habría añadido los dos libros de la historia de Psique y el último de la intervención de Isis.[7]

En verdad, no pasa de una conjetura inverificable que Apuleyo pensara en un primer momento en una novela humorística traducida del griego, y en un segundo momento añadiera estas dos ampliaciones de carácter distinto,

con su simbolismo religioso, evidente en el caso de Isis, algo más dudoso en el cuento de Psique. La importancia que se dé a ese elemento trascendente es decisiva para el entendimiento de la obra. Ni que decir tiene que aquellos filólogos que creen en un origen y una intención religiosa en el género novelesco, como R. Merkelbach, hacen hincapié en estos pasajes, que pueden ponerse en relación con la intervención de otras divinidades griegas, aunque nunca tan desarrollada como aquí, y consideran iluminadora esta revelación final, con la que relacionan también la peregrinación de Psique, como velada alusión a místicos viajes de los iniciados en el culto mistérico. Por el contrario, quien no está dispuesto a admitir esa influencia religiosa, como Perry,[8] considera el último libro como un añadido pintoresco más, desgajado de la novela humorística, otra muestra de extraña sutura en el conjunto. Pero parece más indicado tomar en serio esta modificación de la trama, que ilumina el sufriente peregrinar de Lucio como una experiencia purificadora, castigo de su curiosidad por la magia y la sexualidad.[9] «Sed lubrico virentis aetatulae, ad serviles delapsus voluptates Curiositatis improsperae sinistrum praemium reportasti», le dice el sacerdote de Isis (XI, 15 ss.) al recién redimido Lucio. Hay en la trama de Apuleyo algunas indicaciones en ese sentido: así la escultura que representa a Acteón, castigado por espiar curioso el baño de Diana, o la historia de Psique, dos castigos del mismo vicio: la curiosidad. Errar en su forma de asno, símbolo animal de la necedad y lubricidad, es el «siniestro premio de la impróspera curiosidad» de Lucio. La «curiositas» (en griego *periergía*) de nuestro protagonista le hace esperar de la magia efectos benéficos, y necesita de toda esa larga iniciación doliente para llegar a la revelación de que sólo el servicio puro a la divinidad (Isis, en este caso) aporta la salvación y la sabiduría vital. Hay en el capítulo final un tono exaltado, y el autor se identifica por momentos con su personaje: Lucio de Patras se transforma en Lucio «de Madaura» (XI, 27, 9).

Walsh ha recordado el ambiente espiritual de la época y país en que Apuleyo escribe, y piensa que todo este énfasis y su propaganda religiosa puedan estar dirigidos contra los cristianos, secta muy activa en el norte de África, que podían encontrar en el culto de Isis una seria competencia.[10] Esta Isis, divinidad que en su sincretismo se identifica con Cíbele, Minerva, Juno, Diana, Selene, Ceres, Proserpina, Hécate y Némesis, como la diosa de los diez mil nombres, que hemos visto como providente en otras no-

velas, es una divinidad misericordiosa y moral. Apuleyo, sumo sacerdote de Cartago, acaba su obra con una advocación entusiasta de esta diosa de origen egipcio, que ya el piadoso Plutarco, sacerdote de Delfos, había elogiado como un poder simbólico de la naturaleza divina en su tratado *Sobre Isis y Osiris* (Plutarco escribió también un pequeño estudio: «Sobre la curiosidad», censurando este vicio. *Moralia*, 515 B-523 B). La diosa, admitida por esta época en el Capitolio, gozaba en el mundo grecorromano de una ferviente y extensa popularidad.

Esta conclusión religiosa, añadida a un relato humorístico, a una novela cómica, dirigida en gran parte contra la superstición, dice mucho de la personalidad ecléctica y barroca de Apuleyo, acusado de mago, filósofo neoplatónico y gran sacerdote de Cartago. Otras pequeñas historias incluidas en la trama con más o menos oportunidad se clasifican en los tipos de la novelística griega: el episodio de Cárita recuerda, en su comienzo, la descripción de la bella heroína y sus quejas contra la Fortuna, rasgos de algunas novelas; los cuentos de brujas, metamorfosis y terror de la primera parte forman unos ejemplos de ese repertorio popular al que pertenecen las historias del hombre-lobo y las brujas del *Satiricón*, de Petronio, y las narradas en el *Filopseudes*, de Luciano, muestras de la superstición y la fantasía de ciertos tipos pocos instruidos y poco escépticos, y una tercera clase son las narraciones «milesias» de la mujer del panadero y sus vecinas. Se ha notado[11] que Apuleyo recoge aquí narraciones anteriores, que a veces mezcla, más atento a un éxito inesperado y admirado que a las posibles inconsecuencias resultantes de la contaminación. Así, en la historia de Aristómenes, al principio de la obra, donde se han visto trozos de dos historias distintas (Walsh) o de tres (Perry), con cabos sueltos, así como en la de Telifrón. El mundo de las brujas, con sus encantamientos y escalofriante poder, en relación con los decorados tesalios, está evocado con sorprendente efectismo. Además de la trágica historia del fin de Cárita (VIII, 1-4), la de los tres hijos del campesino muerto en peleas con un rico vecino (IX, 23-28), la de la vengativa madrastra (X, 23-28), tienen un dramático contenido, como las historias de los bandidos en el libro IV, y están referidas sin una finalidad satírica, sino sólo con ese interés del autor por las narraciones de colores fuertes. Todas estas historias de crímenes y violencias —según Perry de cierta novedad en la prosa novelesca—[12] contribuyen a densificar

la impresión de brutalidad de ese mundo hostil, por el que se mueve desvalido el asnificado Lucio, sometido a esa crueldad ambiental como el más paciente de los héroes de la novela.[13] Esta tendencia de Apuleyo hacia lo dramático es evidente en la inclusión de la historia de la madrastra apasionada: «Iam ergo, lector optime, scito te tragoediam non fabulam legere, et a socco ad coturnum ascendere» (X, 2-4). Este mudar la zapatilla por el coturno, sugerido en este momento al iniciar una historia que recuerda la tragedia de Fedra e Hipólito, podría aplicarse a las otras ya apuntadas. Este péndulo entre los momentos patéticos y los cómicos es típico de nuestro autor, óptimo testigo de la apertura vital de la novela, género omnívoro.

EROS Y PSIQUE

Volvamos ahora a la más famosa de las inserciones de Apuleyo: la de Psique y Cupido. Se trata en el fondo de un tema folclórico, cuyos paralelos en otros países han sido bien estudiados, últimamente por J. O. Swahn,[14] con variantes desde Extremo Oriente e Indonesia a Noráfrica y Escandinavia. Como cuento popular sobrevive en una versión folclórica del norte de África, que muestra algunas notables similitudes con la trasposición literaria de Apuleyo (*cf.* el artículo de O. Weinreich recogido en Binder-Merkelbach, editores, *Amor und Psyche*, Darmstadt, 1968). Reitzenstein cree que se trata de un antiguo mito, cuyo carácter sacro original se ha diluido en un cuento fantástico (*Das Märchen von Amor und Psyche*, Leipzig, 1912; recogido como artículo por Binder-Merkelbach, o. c.). Ya la introducción, como cuento de vieja (*anilis fabula*) —procedimiento utilizado ya por Calímaco en su *Hécale*— y su inicio: «Érase en una ciudad un rey y una reina, y tenían tres hijas muy hermosas...», manifestaban su carácter de *folktale*.[15]

Luego la narración se ha enmarcado en un contexto mitológico:[16] la celosa divinidad es Venus, que a trozos aparece con esos trazos burgueses —como celosa suegra se la alude—, propios de la poesía helenística para los temas mitológicos, de los que tampoco se libra el mismo Júpiter. Pan, Ceres y Mercurio son figuras bien conocidas del mismo «atrezzo» olímpico; así como el viaje al fabuloso más allá se ha referido aquí al reino de Plutón y Proserpina. El cuadro de la boda final entra en el género de epitalamios con

asistencia de convidados divinos, entre los que el más tradicional es la boda de Tetis y Peleo. También en el cuento pueden rastrearse esas leves inconsistencias características del apresurado componer de Apuleyo: por ejemplo, en la relación Venus-Psique. Pero la narración, a pesar de su refinada estilización, conserva una gracia fresca y un sabor añejo, de buen cuento fantástico. La narración tiene además un notorio trasfondo filosófico: esta Psique, el Alma, en busca del Amor, perdido por su propia inconsciencia, es un símbolo platónico, del ansia del alma humana por remontarse de esta miseria material hacia el mundo trascendente al que estaba destinada por su origen divino. El tema del anhelo del alma por alzarse en pos de la divinidad, expuesto en el *Fedro* platónico, se convirtió en uno de los más tratados del neoplatonismo, en el que tan ducho se encontraba nuestro autor. La vida como peregrinación y purificación de un pecado cometido hasta lograr que el alma se libere de sus apetitos terrenales, y el simbolismo amoroso para la unión con la divinidad, estaba muy extendido, no sólo entre los neoplatónicos, sino también entre otras sectas filosóficas y religiosas, como los gnósticos. El cuento tiene, pues, varios niveles de interpretación.

Dentro de la trama de la novela, la purgación moral de Psique, víctima de su curiosidad, es símbolo también de las penalidades de Lucio, a quien otra divinidad benévola acogerá amorosamente para su redención final. Hay menos paralelos en los detalles; ya que la excitación de la curiosidad de Psique por los consejos de sus hermanas es un detalle folclórico (como en tantos cuentos el noble es uno de los tres hermanos o hermanas, y los otros dos los necios y envidiosos); los celos de Venus, un dato con muchos paralelos en la tradición mitológica y novelesca griega, pero que no se encuentra en el caso de Lucio, no perseguido por otra divinidad que la impersonal Fortuna; la segunda indiscreción de Psique, con una ansiedad femenina que recuerda el mito de Pandora, tampoco tiene eco en la historia de Lucio. Pero el esquema total guarda una cierta proporción con el nuevo enfoque dado a la narración por las intervención final de Isis. Merkelbach cree ver en la historia de Psique un mito de Isis.[17]

Sin embargo, lo que para el lector poco inclinado al simbolismo místico se descubre en esta narración es la gracia novelesca y el plástico lenguaje de Apuleyo. No podemos tratar aquí de los méritos de esta prosa musical o de ese riquísimo vocabulario, con sus poetismos y sus cláusulas rítmicas,

característico de este maestro de la latinidad. Aludamos sólo a alguno de sus procedimientos humorísticos más peculiares, como el uso de adjetivos opuestos a la condición de los personajes: el necio Pitias que hace perder a Lucio su compra en el mercado se califica de «prudente»; los bandidos, de «benignos»; las hermanas de Psique, de «selectas»; la mujer del panadero, de «púdica»; el sádico muchacho que tortura al asno, de «amable compañero», etc.

Otro de los rasgos es la parodia mitológica, como cuando Lucio recuerda a Pasífae a propósito de su amante en el libro X, o cuando al huir con Cárita sobre su lomo, la joven alborozada le compara con los metamorfoseados dioses de antiguos mitos. Tras una invocación a la Fortuna, y halagos y promesas al asno que la lleva en su fuga, dice la joven: «No te faltará gloria de tu hazaña. Porque yo haré un testimonio y perpetua memoria de esta mi presente fortuna, con ayuda de la Divina Providencia, y pintaré en una tabla la imagen y semejanza de ésta mi presente huida y la pondré en el vestíbulo principal de mi casa. La pintura, la leyenda y la escritura de los sabios perpetuarán tan sorprendente historia: "La joven princesa huye de su cautiverio sobre un asno". Tú mismo te verás entre los portentos de la Antigüedad. Creeremos con el ejemplo de tu aventura real que Frixo atravesó el mar sobre un carnero, que Anión coronó las olas sobre un delfín y que Europa las atravesó sobre un toro. Y si, en verdad, Júpiter mugió bajo la forma de un toro, es posible que en mi asno se oculte algo: bien un rostro humano, bien la faz de un dios». Así le habla la hermosa doncella, pero cuando son capturados de nuevo, el renqueante asno, cabizbajo y cojo, es comparado por uno de los bandidos con Pegaso en veloz carrera.

Estas irónicas adjetivaciones, las parodias mitológicas y los bruscos reveses coinciden para provocar cómicos efectos. Se trata de procedimientos que encontramos empleados de forma muy similar en nuestras novelas picarescas, en el *Lazarillo*, o en Mateo Alemán, o en Cervantes. El lenguaje, usado de este modo irónico, contribuye a recalcar la distancia entre la expresión y la realidad, como si decelara marginalmente la falsedad de sus posibles empleos, sobre todo en esos epítetos laudatorios un tanto convencionales: la «púdica esposa», las «amables hermanas», los «dignísimos sacerdotes». La realidad no se ajusta al lenguaje convencional de epítetos retóricos, lo mismo que Lucio no puede compararse con héroes mi-

tológicos ni novelescos. Es el distanciamiento de la novela realista frente a la convención de la novela idealizada lo que nos sale al paso en estas expresiones, como también en esas ampulosas y líricas evocaciones del amanecer que inician los tristes días de nuestro borrico (como los dos Don Quijote).

FAMA E INFLUENCIA

La fama de Apuleyo se extendió, en vida y después de su muerte, en el norte de África, convirtiendo su novela en una narración personal de los avatares de este supuesto mago. En el siglo IV San Agustín polemiza contra esta figura de gran prestigio pagano, y sobre su fingida o real transformación en asno. En el mismo siglo, Lactancio, San Jerónimo, Ausonio tienen conocimiento de su novela. En el siglo V Marciano Capella escribe sus *Bodas de Filología y Mercurio*, inspirado por el cuento de Cupido y Psique, y Fulgencio Planciades, en el siglo VI, interpreta de modo alegórico esta narración. Macrobio, Sidonio Apolinar, Casiodoro mencionan también las *Metamorfosis.*[18]

En el temprano Renacimiento del siglo XIV, Apuleyo volvió a gozar de rápido prestigio, gracias al entusiasmo de Boccaccio, que en 1355 descubrió en la abadía de Monte Casino un manuscrito del *Asno de Oro* y lo copió con su propia mano. Imitó algunas de sus historias milesias y tomó la versión de Psique y Cupido para su libro sobre la *Genealogía de los dioses.* La novela de Apuleyo se imprimió pronto, en 1465, y a esta *editio princeps* siguieron otras en prensas italianas. En Roma, Vicenza, Venecia, Milán, Florencia, Bolonia y París se editó esta obra. Y el siglo XVI vio multiplicarse estas ediciones y las traducciones a lenguas modernas. En 1508 apareció la primera, la italiana de Boiardo, repetidamente impresa hasta su superación por la traducción de Firenzuola en 1550, uno de los libros más leídos en la Europa del momento. La versión alemana de Johan Sieder, en Augsburgo, en 1538; la inglesa de Adlington, en 1556; las dos francesas de Temporal y Louveau d'Orleans, habían sido precedidas por las traducción al español de Diego López de Cortegana en 1513, con una segunda edición en Medina del Campo en 1543 y otra en Amberes en 1551. Después de estas tres ediciones íntegras, se volvió a imprimir el texto expurgado por orden del Santo Oficio de la Inquisición en Alcalá de Henares, en 1584, y en

Madrid, 1601, con reimpresiones posteriores a fines del siglo XVI y principios del XVII.[19] Toda esta actividad editorial muestra la boga de la obra en Europa, con predilección en Italia y España.

Algún motivo, como el alegórico de Cupido y Psique, atrajo las imitaciones de muchos autores barrocos; Lope de Vega, Calderón y Antonio de Solís, en España; La Fontaine, Corneille y Quinault, en Francia; T. Heywood, J. Beaumont y Marmion, en Inglaterra, lo trataron en el siglo XVII. Aunque ya en el XVI el humanista sevillano Juan de Mal-Lara había compuesto sobre él un largo poema.[20]

Pero la influencia mayor no fue la de temas sueltos, sino la de la factura literaria en la creación de nuestra novela realista: la picaresca. Desde el *Lazarillo de Tormes* (1554), y el *Guzmán de Alfarache* (1599-1604), su protagonista, un desheredado de la Fortuna, al margen de la sociedad, nos relata con ironía satírica sus peripecias, desde su perspectiva autobiográfica de dudosa heroicidad. Situado por su condición social al margen, su fría mirada va descubriendo la realidad sórdida y cruel por la que debe hacer su carrera. Como el sufrido asno de las *Metamorfosis*, el pícaro va de un amo a otro, y conocemos la crueldad de los bandidos, la impostura de los sacerdotes, la avaricia de unos y la lujuria o hipocresía de otros. Guzmán de Alfarache se compara a menudo con un asno, tal vez en recuerdo del de Apuleyo.[21]

Como ya señaló Menéndez Pelayo:[22] «Petronio ha influido muy poco en la literatura moderna. Los antiguos humanistas no le citaban ni le comentaban más que en latín; así lo hizo nuestro don Jusepe Antonio González de Salas, grande amigo y docto editor de Quevedo. Y, realmente, libros como el *Satiricón*, nunca debieron salir de lo más hondo de la necrópolis científica. Apuleyo, en quien la obscenidad es menos frecuente y menos inseparable del fondo del libro, ha recreado con sus invenciones a todos los pueblos cultos, y muy especialmente a los españoles e italianos, que disfrutan desde el siglo XVI las dos elegantes y clásicas traducciones del arcediano Cortegana y de *messer* Agnolo Firenzuola; ha inspirado gran número de producciones dramáticas y novelescas, y aun puede añadirse que toda novela autobiográfica, y muy particularmente nuestro género picaresco de los siglos XVI y XVII, y su imitación francesa, el *Gil Blas*, deben algo a Apuleyo, si no en la materia de sus narraciones, en el cuadro general novelesco, que se presta a una holgada representación de la vida humana en todos los estados y condiciones de ella».[23]

CONCLUSIÓN

Como dice una antigua sentencia latina, «tienen su destino los libros». *Habent sua fata libelli.* Ilógicos, los hados hostigan o premian, como a los humanos, las obras literarias.

¿Qué silencioso azar arruinó el *Satiricón* y despistó el relato de Caritón por largos siglos, mientras llevaba, en cambio, a un simultáneo renacimiento las novelas del africano Apuleyo y del sirio Heliodoro? En extremados y opuestos márgenes del mundo mediterráneo, con una común tradición helenística, representan dos tendencias hacia un barroco romanticismo, por la estructura narrativa y por su afán trascendente de propaganda religiosa. Isis y Helios fueron más mortales que la pareja de castos amantes por lejanos confines, o que el trémulo y pícaro asno, con su empeñada curiosidad. En todo caso representan estas novelas uno de los últimos senderos espirituales de la Antigüedad, perdido entre la bruma medieval y despreciado por los doctos escolásticos; sin el antiguo prestigio político de la literatura, pero con la libertad más descarada de su fictiva prosa, en su selvático barroquismo se guardan unos hálitos de inquietante modernidad.

SEGUNDA PARTE

PRIMERAS NOVELAS EUROPEAS

PREFACIO A LA ÉPOCA MEDIEVAL

Cuando comencé a escribir este libro —hace ya algunos años— eran muy pocos los textos medievales europeos traducidos al español, como señalé en el prólogo. Ahora, en cambio, la gran mayoría de esos relatos novelescos se encuentran en versiones muy correctas y en ediciones asequibles al alcance de los lectores no especializados en el mundo medieval. Eso es revelador de un fenómeno curioso: el aprecio de esta literatura por parte de un público relativamente amplio, es decir, no formado por especialistas ni eruditos en textos medievales. Me gustaría poder decir que en algo influyó en la introducción de esa simpatía por los relatos de tal época mi *Primeras novelas europeas*, publicado en 1974.

Pero creo que las causas de la difusión y aprecio de ese mundo novelesco están, en buena medida, en la boga actual de la literatura fantástica. No en vano esas lecturas han coincidido con la inmensa popularidad de la obra de J.R.R. Tolkien, *El señor de los anillos* (novela de *quête*, tan nemorosa y mistérica como la del Grial, evocadora de prestigios mágicos de un cierto aire medieval), y la boga de relatos como *La historia interminable* de Michael Ende, o, en otra línea, la gran aceptación de los ensayos mitológicos de Robert Graves sobre los héroes y dioses antiguos. Los relatos novelescos sobre el rey Arturo, sus caballeros y sus damas pertenecen a un universo no menos fabuloso, misterioso y aventurero, con un colorido romántico a medias mitológico y a medias histórico.

En todo caso, ahí van algunos datos, para acreditar estas observaciones.

En 1976 se publicó la versión de Chrétien de Troyes, *Lanzarote del Lago o el Caballero de la Carreta*, que hice en colaboración con Luis Alberto de Cuenca (Ed. Maldoror, Barcelona). Se ha reeditado luego sin el extenso prólogo original (Alianza Editorial, Madrid, 1983).

Ya en 1975 L. A. de Cuenca publicó su traducción de los *Lais* de María de Francia (Madrid, Editora Nacional). Más tarde la ha completado y reeditado (Ed. Siruela, 1986). Otra versión íntegra es la de Ana María Valero de Holzbacher (Espasa-Calpe, Madrid, 1978).

En 1979 sale otra traducción de *La historia de Perceval o el Cuento del Grial*, hecha por Agustín Cerezales (Ed. Magisterio Español, Madrid). La excelente versión anterior de Martín de Riquer, *Perceval o el Cuento del Grial* (en la Colección Austral, Madrid, 1961, con varias reediciones) ha reaparecido, con un magnífico prólogo, texto francés y notas, en Barcelona, 1985 (Ed. El festín de Esopo).

De 1980 es la extraordinaria edición de *La muerte del rey Artur*, en versión de Mathilde Néve y Jacobo Fitz James Stuart (Madrid, Ed. Conde de Siruela), en un lujoso volumen con elegantes ilustraciones.

En 1978 se publicó la versión de *Tristán e Iseo* de Alicia Yllera (Madrid, Cupsa), luego reeditada, con prólogo menos extenso, en 1984 (Alianza Editorial). (Puede compararse con la versión de J. Bédier, trad. por D. Barrés, Barcelona, 1942.)

En la colección Biblioteca de la Literatura y el Pensamiento Universales, de la Editora Nacional, aparecieron la *Demanda del Santo Graal*, en traducción de Carlos Alvar, en 1980, y *Erec y Enid*, de Chrétien de Troyes, traducido por C. Alvar, V. Cirlot y A. Rossell, en 1982. Y también, en 1982, los relatos galeses de los *Mabinogion*, vertidos por Victoria Cirlot, y *Tristán e Isolda*, de Gottfried de Estrasburgo, en versión de Bernd Dietz. Y algo después, en 1984, la *Historia de los reyes de Britania*, de Geoffrey de Monmouth, romanceado por Luis Alberto de Cuenca.

Ediciones Siruela comenzó en 1982 su «Selección de lecturas medievales» con la novela corta *Sir Gawain y el caballero verde*, traducido por F. Torres Oliver, prólogo de L. A. de Cuenca y epílogo y notas de J. F. J. Stuart. En la misma serie han aparecido textos tan significativos como la *Melusina*, de Jean d'Arras; *El bello desconocido*, de Renaut de Beaujeu; *El caballero del león*, de Chrétien; la *Historia de los reyes de Britania* y la *Vida de Merlín*, de Geoffrey de Monmouth; *El caballero de la espada* y *La doncella de la mula*, *El cementerio peligroso*, *El paraíso de la reina Sibila*, de Antoine de la Sale; *La muerte de Arturo*, de Thomas Malory (en tres volúmenes, trad. de F. Torres Oliver); *El libro de Silence*, *Perlesvaus o el Alto Libro del Graal*, *El libro de la*

rosa, de G. de Lorris y J. de Meun; *Nueve lais bretones* y *La sombra*, de J. Renart, y *El cantar de Valtario*, además del *Tristán e Isolda*, de Gottfried de Estrasburgo y los *Lais* de María de Francia, ya mencionados. La aportación de esta colección al conocimiento de la literatura novelesca y fantástica medieval ha sido considerable, bien guiada por su director Jacobo F. J. Stuart, y el éxito ha correspondido a su acierto en la selección.

Mención singular merece el laborioso empeño de Carlos Alvar por presentar en castellano el *Ciclo de Lanzarote*, del que nos dio primero *La demanda del Santo Graal* y luego *La muerte del rey Arturo* (Madrid, 1980), seguida de la extensa historia de *Lanzarote del Lago*, en siete tomos, de la que ya han salido los cuatro primeros (en Alianza Editorial, a partir de 1987). Estas novelas del famoso Ciclo, con su entramado y su densa prosa, representan la culminación de este univeso romántico; y su traducción completa al español es una hazaña memorable.

Al completarse esa versión del *Ciclo de Lanzarote* quedará muy bien surtido el panorama de novelas artúricas en español, en traducciones casi siempre de excelente factura. (Tal vez echemos a faltar aún uno de los grandes textos germánicos: el *Parzival* de Wolfram von Eschenbach, ciertamente difícil.) Es incluso un saludable lujo que para algunas novelas dispongamos de más de una versión, como sucede con *Perceval o el Cuento del Grial*, de Chrétien de Troyes, o con *La muerte del rey Arturo*, como ya hemos notado, con *El libro de la rosa*, traducido por C. Alvar (Siruela, 1986) y por J. Victorio (Cátedra, 1987), y con *Yvain o el Caballero del león*, del que acaba de aparecer una nueva traducción de Isabel de Riquer (en Alianza Editorial, Madrid, 1988).

Realmente, el balance de esta labor de traducciones me parece muy elocuente, y es la mejor muestra de los avances en este terreno. Seré mucho más escueto al referirme a los estudios críticos sobre literatura novelesca medieval. De los españoles tan sólo mencionaré mi propio libro *Historia del rey Arturo y de los nobles y errantes caballeros de la Tabla Redonda*, Madrid, 1983 (Alianza Editorial), que analiza la mitología artúrica y sus ecos en la literatura (hasta Mark Twain, J. Steinbeck y T. H. White); el de Victoria Cirlot, *La novela artúrica* (Montesinos ed., Barcelona, 1987), bien estructurado, de estilo ágil y con bibliografía actual (aunque algo incompleta); y el de Joan Ramón Resina, *La búsqueda del Grial* (Ed. Anthropos, Barcelona, 1988), con un enfoque atento a los motivos fabulosos, pero un tanto impre-

ciso en su encuadramiento histórico. (Sobre los prestigios del Grial es interesante el conjunto de artículos reunido por V. Cirlot en *El Graal y la búsqueda iniciática*, Barcelona, 1985 (Ed. Cielo y Tierra).

Los estudios sobre la Edad Media han conocido un notorio esplendor en los últimos decenios, impulsados por la magnífica labor intelectual de historiadores de la sociedad y de la literatura como G. Duby, J. Le Goff, J. Frappier, E. Koehler, P. Zumthor, y otros, que han escrito obras de una extraordinaria riqueza conceptual y un admirable rigor histórico, en un espléndido estilo. Su huella en el panorama actual es muy destacada, como lo es ya en nuestro libro. Sería muy largo poner al día las citas bibliográficas, considerando el aumento de lo publicado desde 1973. Baste pensar sólo que un libro como el de D. Kelly, *Chrétien de Troyes. An analytic Bibliography*, Londres, 1977, que está dedicado tan sólo a apuntar y comentar los libros sobre nuestro primer novelista, se ha quedado ya muy atrasado.

Por señalar algunos trabajos que me parecen muy dignos de tenerse en cuenta, citaré el de Paule Le Rider, *Le chevalier dans le Conte du Graal de Chrétien de Troyes*, París, 1978; el de B. Schmolke-Hasselmann, *Der arturische Versroman von Chrestien bis Froissart*, Tubinga, 1980, el de C. Méla, *La reine et le Graal*, París, 1984, el de C. Huchet, *Le roman médieval*, París, 1985, y el de Marie-Luce Chénerie, *Le chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XIIe et XIIIe siècles*, París, 1986. Y cito sólo éstos a sabiendas de que la selección es demasiado injusta por breve y menguada, ya que los trabajos sobre el universo novelesco artúrico son muchísimos más. El libro de Ch. Huchet, que insiste en la importancia de los *romans de l'Antiquité* en la aparición del género, y el extenso libro de M. L. Chénerie, con sus setecientas cincuenta páginas, son, sin embargo, dos estudios muy representativos de la investigación actual al respecto.

Primeras novelas europeas es una introducción y una invitación a la lectura de los viejos textos, pero también a la de algunos modernos estudios críticos; quiere precisar las líneas del cuadro esbozado con una sencillez didáctica. Creo que, aunque sería conveniente insistir más sobre algunos puntos —la relación entre la oralidad y la escritura, la vinculación de lo *merveilleux* al *folktale* y a una mitología desencuadernada y remoldeada al uso cortés, la transmisión de los hábitos culturales, etc.—, el enfoque aquí presentado sigue siendo válido.

Esa reaparición de la novela como género literario en la Europa del siglo XII es un verdadero y nuevo comienzo de esta forma literaria, con unos rasgos notablemente diversos de los que presentaron los comienzos del género en la tradición helenística. Este ensayo está pensado como contrapunto a «Los orígenes de la novela». En la alta edad media tan sólo uno de los textos novelescos antiguos era conocido: la *Historia Apollonii regis Tyri*, que representaba bastante mal el patrón clásico del romanticismo helénico. La novela medieval surge en cercanía de la épica, y sobre el humus de una mitología en descomposición, la céltica, y la relectura de antiguos temas épicos (Troya, Eneas, Tebas y Alejandro son también registros de un repertorio «mitológico» para los escritores medievales). De modo que es un nuevo comienzo del género, y es sintomático de esos orígenes el que nazca en verso y sólo más tarde, como signo de una cierta madurez, se prosifique. (La prosa, como bien vio ya el docto D.P. Huet, es algo esencial a la novela.) Haber situado la aparición de esta literatura en su contexto es uno de los méritos de este ensayo, pero desde luego no es nada original.

El contraste entre los rasgos que definen el género formal y socialmente, en una y otra época —el tardío helenismo y el medievo caballeresco—, resulta útil para evitar simplificaciones excesivas en los juicios sobre su génesis.

¿Podemos hablar de otros nacimientos de la novela en Occidente, además de esos dos? ¿Comienza realmente ahí el género de lo que llamamos novela? Según I. Watt, en un conocido y claro libro, *The Rise of the Novel* (1956), la novela moderna, realista y aburguesada, sería un producto típico del siglo XVIII, bien distinto de los relatos románticos anteriores, para los que los ingleses utilizan el término de *romances*. En el mismo sentido, L. Goldmann definió la forma novelesca como la «transposición en el plano literario de la vida cotidiana en la sociedad individualista nacida de la producción para el mercado».

¿Acaso hemos de ver las novelas medievales como un preludio —siendo *romances y no novelas*— de la novela realista, que comenzaría en el siglo XVIII en Inglaterra, o algo antes en España con Cervantes, o algo más atrás con el *Lazarillo de Tormes* y la «picaresca»? El caso es que cuando Cervantes escribe el *Quijote* y el *Persiles*, a comienzos del XVII, tiene ante sí cuatro tipos de relatos novelescos ya fijados: la novela de caballerías, la novela de

aventuras a lo Heliodoro, la pastoril y la picaresca. Conque se halla en una tradición novelesca ya secular, y lo mismo les pasa a los novelistas ingleses y franceses del XVIII, que renuevan el género. La parodia del esquema romántico es un buen camino hacia el realismo y la sátira costumbrista, factores esenciales en la novela moderna, pero es un recurso antiguo, ya practicado por Petronio en el *Satiricón*.

El problema de si conviene hablar de varios nacimientos del género lo planteó con agudeza Etiemble en un breve ensayo, «Genèse du roman ou genèses de romans?» (recogido en sus *Essais de littérature (vraiment) générale*, París, 1974), donde, junto con las novelas helenísticas y las medievales europeas, recordaba algunos excelentes relatos novelescos japoneses y chinos. También en Oriente existe un género novelesco que tiene sus propios orígenes, y que es muy interesante confrontar con los de nuestras literaturas. En todo caso, Etiemble juzgaba preferible hablar de varios nacimientos de la novela, y, desde luego, de épocas anteriores a la que condiciona esa novela realista y burguesa, «nacida en la sociedad individualista de la producción para el mercado», es decir, en los siglos XVIII y XIX. A esa sociedad, admitía, «está ligada la novela *comercialmente*», en efecto, desde su renacimiento en el XVI. Como la forma literaria más decididamente moderna, informal, próxima a lo cotidiano, implicadora del lector, como la «épica decadente» con «héroes problemáticos», como dijo G. Lukács, proliferando entre crisis repetidas, la novela se ha mantenido como el género más consumido, en nuestra sociedad burguesa, por la muchedumbre solitaria de lectores.



Entonces los caminos de la aventura eran largos, casi infinitos. Pero los caballeros, peregrinos de una búsqueda apasionada, llegaban a tiempo a todas partes. No los detenían mares, vados peligrosos ni imposibilidades geográficas. Erraban a la ventura para alcanzar su destino. En las novelas de caballería el espacio no alberga distancias, sino prestigios. Allí están los prestigios del bosque, acechando en las espesas tinieblas, de la fuente mágica, de los castillos, espléndidos y enigmáticos, de los pasos arriesgados... Todo estaba impregnado de misteriosas incitaciones. Por los caminos se topaba el caballero con enanos malignos y jorobados, con encantadores y encantos de muy variado aspecto, con incógnitos peleadores de pronta y con-

fusa acometida, con ermitaños venerables en medio del yermo para una confesión oportuna y, por supuesto, con esas gentiles doncellas de los castillos, hospitalarias y tentadoras. Desde luego que había en aquel entonces un gran número de estas doncellas, a las que había que proteger de alguna casual felonía y amar luego. Los vestidos de las damas y de los nobles eran de vivos colores: rojo, azul y verde; los mantos, adornados con ribetes de piel y piedras preciosas. ¡Cómo lucían en los torneos! ¡Y con qué emoción agitaba la dama desde la ventana más alta de la torre su irisada manga postiza para despedir a su paladín! En fin, los choques de armas batían un tremendo estruendo metálico, y las pasiones tenían un lenguaje fresco y noble y una inmediata ferocidad.

Más allá del fantástico horizonte de tramoya se sospechaba que el Buen Dios y el Maligno Tentador jugaban una partida de elegante ajedrez. Pero en el mundo novelesco los caballeros, peones de Dios, triunfaban siempre de los hechizos del Mal, y gracias a su arrojo se salvaba el Orden Social.

Al margen de este mundo selecto quedaban algunos aspectos del mundo real. Estaban, por ejemplo, los villanos, los burgueses, los plebeyos enriquecidos, a los que alguna vez el novelista permite asomar de perfil para provocar con el espectáculo de su ridícula fealdad la sonrisa del lector. Representan una realidad, sórdida y amenazadora, que al poeta cortesano le gustaría olvidar. Como decía J. Bühler, «el júbilo de las fiestas no sería tan ruidoso si no fuesen tan grandes las penas que se quieren ahogar en él; y es el desengaño de las cosas de este mundo el que hace que los templos y el cielo, en la Edad Media, sean tan altos, tan espaciosos y tan ricos». Al margen del mundo de los caballeros, lujoso y refinado, está esa chusma de campesinos harapientos, de mendigos, de miserables acuciados por el hambre y los demás jinetes del Apocalipsis. ¡Rudo contraste el de esta sociedad que pulula también por los senderos de la vida, al margen de la novela! Por excepción, alguna vez penetra en ella para invocar el horror en la escena. Así el rey Marc entrega a la hermosa Isolda, como convicta de adulterio, al jefe de una banda de leprosos, para que los llagados miserables ejerzan a gusto sus brutales deseos sobre el cuerpo de la reina.

Pero dejando a un lado estas raras irrupciones, podemos consignar que el mundo de estas novelas está alejado de la vulgaridad. Esta literatura se compone para un público de una privilegiada clase social, y le invita a so-

ñar un mundo ideal, fantástico y moralizado a su gusto. Una clase social, la de los caballeros, quiere sublimar los valores que le son propios, frente a los clérigos y los villanos, para marcar su distinción. Así se olvida, por una parte, de lo reciente de su ascensión social, y, por otra, de la descomposición de la caballería, amenazada por el progreso económico, que establece grandes diferencias entre los pequeños caballeros, cada vez más arruinados, y los grandes señores enriquecidos. Las novelas corteses proponen una ideología en la que todos los caballeros encuentran acogida, los grandes y los hidalgos (*vavasores*, *bacheliers*, etc.) más desposeídos. En el reino de Arturo no hay economía; prospera la virtud y el amor.

Para los que amaban el exotismo y la lejanía —y en el siglo de las Cruzadas eran muchos los apasionados del viaje fantástico, como muestra la literatura de relatos milagrosos y de Lapidarios y Bestiarios, colecciones de extraños prodigios de la Naturaleza—, las novelas les ofrecían maravillas a porfía. Cierto que había sus peligros en internarse por esas ficciones. «Uno entra en las lizas de las narraciones arturianas temblando considerablemente, en vista de los encantamientos fulminantes y las decapitaciones que con tanta frecuencia ocurren en ellas» (H. R. Patch). Había emoción al penetrar en el fascinante laberinto de las novelas artúricas, con su trasfondo mítico y sus apasionantes temas: el amor trágico de Tristán e Isolda, las aventuras erráticas de Arturo y los compañeros de la Tabla Redonda, y la búsqueda del Grial, recargada de misterio y simbolismo. Gran parte de la literatura medieval es ejemplar, y esta novelesca lo es singularmente. ¡Amores románticos compartidos, a gusto de las lectoras; exquisita cortesía y magnánima generosidad de los reyes y los grandes nobles; y un nuevo campo de aventuras fantásticas para el público desilusionado por los fracasos de las Cruzadas!



M. Chevalier, en un excelente estudio «sobre el público de las novelas de caballerías» en la España del siglo XVI, llega a la conclusión de que estaba compuesto por hidalgos y nobles que leían aquellas anticuadas ficciones con cierta nostalgia. Probablemente ya en el siglo XII los oyentes y lectores de las novelas corteses experimentaban una gran nostalgia por ese universo romántico, ámbito de evasión, emblema ideal e ilusorio de los afanes aristocráticos de una clase amenazada. Algunos admirables estudios de ten-

dencia sociológica sobre la función mistificadora de esta literatura (al frente de los cuales hay que considerar el brillante libro de E. Koehler sobre «el ideal y la realidad en la épica cortés») nos hacen comprender mejor la creación de ese universo novelesco que encantó a una época. Con la imagen literaria propagada por las novelas de caballerías se creó un ideal colectivo tan mítico como el reinado de Arturo, como un castillo de juegos mágicos, que encandiló por muchas generaciones a un público europeo. El enfoque sociológico de esta literatura cortés ha producido algunos estudios ejemplares, de lo más atractivo y claro en esa problemática disciplina de la sociología literaria. Hemos querido recoger en nuestras líneas alusiones y ecos de ese enfoque revitalizador de los estudios literarios. El irrealismo y la sublimación de unos determinados valores a ideales sólo puede comprenderse desde la perspectiva histórica en su función real.

Cuando uno lee una evocación realista de la época medieval, con sus brutales contrastes y sus experiencias tremendas —por ejemplo, en alguno de los libros de J. Le Goff, o incluso alguna novela histórica moderna, como *La Pierre Angulaire*, de Zoé Oldembourg—, no puede por menos de recordar cuán abstracta y evasiva resulta la pintura de costumbres de las novelas corteses. Sin embargo, aun para el lector moderno que no siente ninguna añoranza por la caballería cortés, hay, creo, algo muy atractivo en el esquema de las aventuras caballerescas. Tal vez esa marcha victoriosa del héroe solitario, que con su arrojo personal vence todos los obstáculos de un universo extraño, encarnando la fuerza del Bien en contra del Mal y la Injusticia. (En el fondo, descontando los valores poéticos, ese esquema se parece al de otras novelas de aventuras, del Oeste o de James Bond.) Tal vez, en una sociedad que minimiza el valor del individuo, que rechaza al aventurero y acoge sólo al militante anónimo de la organización, haya en esa simpatía una inconsciente nostalgia. Acaso también por ese mundo de encantos y milagros, visto desde una realidad desprestigiada y cotidianamente trivial. Acaso en el carácter simbólico de las aventuras caballerescas late un afán que trasciende la época y llega hasta nosotros.

Al contrastar este segundo nacimiento o aparición europea de la novela como género literario, con la creación de la novela en la Antigüedad, podríamos destacar en resumen ciertos rasgos:

1) La novela aparece bajo la forma de relato histórico, para irse independizando después de ese fondo como de un decorado anecdótico. La ficción se desliza bajo el nombre más honorable de «historia», en una confusión propia de la época medieval. Hay un proceso de «romantización» de temas de la Historia Antigua en su origen, y la introducción de la temática bretona se hace también con ese barniz ambiguo de la historia medieval.

2) Las primeras novelas están próximas a la épica, y esta cercanía se refleja en su temática. Sus protagonistas tienen la heroicidad de los de la epopeya. Se enfrentan al mundo y persiguen la aventura con un ánimo decidido, a diferencia de los protagonistas de las novelas de la Antigüedad, pacientes y zarandeados mártires de una cruel fortuna. El amor, tema fundamental en la novela, recibe en uno y otro ámbito matices muy diferentes. (La novela medieval idílica, por ejemplo, *Flores y Blancaflor* o *Aucassin y Nicolette*, se aproxima más a la visión antigua.)

3) En ambos casos la aparición de un público especial, con menor interés político y religioso, y más femenino y con intereses privados, ha influido en la creación de un romanticismo. Pero en la Edad Media conocemos mejor la situación social de ese público como una clase privilegiada. Esa determinación ha influido decisivamente en la estilización ideal del mundo mítico de las novelas. La situación social de los personajes novelescos del mundo antiguo estaba mucho menos definida.

La novela está dedicada a una lectura en privado. Tiende a una idealización moral y facilita la evasión a un universo fantástico, donde las peripecias tienen final feliz para complacer a su emotivo lector.

4) A diferencia de las antiguas, las primeras novelas medievales están en verso, pero es un verso cercano a la prosa por su estilo poco elevado, y la novela concluye por prosificarse, como la historia, en oposición a la épica. La novela es una forma abierta, y el peregrinar de sus héroes manifiesta esa apertura. También la novela medieval recoge mitos degradados para modernizarlos y ofrecerlos como ejemplos morales a su lector. Pero lo hace con mayor idealización que las antiguas, con esa cercanía a la epopeya de que hablamos, pero a una epopeya fantástica y moral.

He escrito estas páginas cediendo a la tentación. El atractivo de su tema y la lectura de algunos espléndidos estudios sobre la época me han inducido. La bibliografía francesa, inglesa y alemana sobre aspectos particulares de esta tradición novelesca es verdaderamente impresionante, aplastante más bien; y hay algunos libros generales, más raros, excelentes sobre ella. En castellano, M. de Riquer y María Rosa de Malkiel han escrito algunos estudios importantes; pero son más bien escasos los trabajos sobre esta época, muy anterior a la aparición de las novelas de caballería españolas. Por eso me ha parecido que una introducción general sería de alguna utilidad. (Al mismo tiempo me servía para contrastar algunas ideas expuestas en *Los orígenes de la novela*, acerca de la aparición de este género literario en el mundo antiguo.)

Cuando comencé con mi trabajo no suponía hasta qué punto la bibliografía erudita sobre estos textos era intrincada y abundante. Después de leer decenas y decenas de libros y de artículos dispersos me di cuenta de que mis notas de detalle superaban ya con mucho la extensión de un libro introductorio. He reducido, pues, al mínimo las notas para no alargar indefinidamente estas líneas. Creo que el libro, escrito con cierta ilusión, poco enseñará al iniciado en esta temática. Pero puede ser muy útil al lector culto o al público universitario que posee una confusa noticia sobre esta literatura y sus mitos, muchas veces a través de alguna versión extraña o fragmentaria. ¡Cuántos han tomado contacto, a través de la bastarda adaptación wagneriana, con el mito de Tristán e Isolda o con Parsifal, o suponen que es de la antigua Germania de donde proceden estos mágicos temas! Algunos habrán leído la conocida novela de H. T. White, traducida al español con el título de *Camelot* en una colección popular, readaptación burlesca del universo artúrico, llena de humor y de garbo fantástico, y verán oportuna una puntual y precisa introducción a esa fantasmagórica sociedad.

Madrid, 1988

I

PUJANZA DEL SIGLO XII: ALGUNAS REFERENCIAS HISTÓRICAS

La Alta Edad Media, según solemos denominar al período histórico que va de mediados del siglo XI a finales del siglo XIII, destaca ante la mirada del historiador con el atractivo de su vitalidad y potencia creadora. Con un brío admirable se ve resurgir entonces, reponiéndose de la penuria bárbara de las anteriores centurias, la cultura europea, con un afán renovador, ávido de futuro. El Occidente europeo es el agitado escenario de movimientos sociales y espirituales muy amplios, cuyas repercusiones modelarán la cultura hasta finales del siglo XV. Este período histórico, delimitado por la notable progresión económica y la apertura hacia nuevos horizontes que se inicia a mediados del siglo XI y por la tremenda crisis de los valores de la sociedad europea a finales del siglo XIII, posee una cierta unidad de significación.

Utilizando una metáfora muy socorrida, J. Bühler (en su *Vida y cultura de la Edad Media*, trad. esp., México, 1946) caracteriza el ritmo vital de la Alta Edad Media como el de un período de «juventud», frente al conservadurismo senescente de la Temprana Edad Media (siglos VI-XI), con su mirada hacia las reliquias de un pasado más glorioso, y frente a la madurez otoñal de la Baja Edad Media (siglos XIV-XV). A su parecer, fue el sentimiento caballeresco de la vida lo que transformó el ritmo de ésta, pasando de la *senectus* del período arcaizante anterior a esa *iuventus* de agilidad renovadora e idealista del siglo XII. A este período de juventud sucede luego una etapa de madurez, de *virtus*, en el siglo XIV, de espíritu realista, crítico, desengañado, burlón. (Es la época de Boccaccio, Chaucer o nuestro Arcipreste de Hita.) J. Bühler ve en las Cruzadas un signo característico de ese ardor juvenil. «El solo hecho de que el Occidente se dejara arrastrar a una empresa tan fundamentalmente idealista como ésta

revela ya una actitud esencialmente juvenil». «El mundo maravilloso del Oriente, precisamente por los muchos peligros que acechaban en él al cuerpo y al alma, ejercía un encanto irresistible sobre el Occidente juvenil y caballeresco» (*id.*, pp. 99-100).

La aparición de las literaturas en lenguas vulgares está en relación con ese fenómeno histórico de una época con mayor conciencia de su propio valer, y recoge en su eclosión esa fuerza vital que parece caracterizar el momento. Sin embargo, aquí nos interesa de modo especial no el momento originario, sino la etapa central de esta Alta Edad Media, un siglo más o menos de historia literaria, que comprende los dos últimos tercios del siglo XII y el primero del XIII. Es éste el momento de mayor floración cultural, al menos desde el punto de vista literario, en el ámbito más adelantado de la Europa feudal, el de la cultura francesa. Es en este siglo, llamado «edad de oro de la literatura francesa medieval», cuando en este marco histórico aparece ese género literario que llamamos novela.

Recordemos brevemente algunos datos significativos de las épocas que lo enmarcan. El siglo XI, sobre todo en su segunda mitad, ha sido calificado como «el de las grandes experiencias» (H. Focillon) y «el de las génesis» (G. Cohen). Anotemos algunos de los hechos de mayor trascendencia política acaecidos entonces que modifican el panorama auropeo para los siglos siguientes. Se consuma el cisma definitivo entre la cristiandad de Occidente y la de Oriente, con la excomunión del patriarca de Bizancio por el papa de Roma en 1054. Con la batalla de Hastings en 1066 se decide la conquista de Inglaterra por los normandos. En la Querella de las Investiduras se enfrentan las dos grandes potencias con pretensión universal del Papado del Imperio (el pontificado del combativo Gregorio VII es de 1073 a 1085). A finales del siglo la Primera Cruzada conquista Jerusalén (en 1099).

El siglo XIII, en cambio, significa el momento de apogeo y de madurez de las grandes empresas culturales. Esto se refleja en los grandes logros técnicos de la arquitectura gótica y de la filosofía escolástica, a la par que en una mayor prosperidad material. Como recordaba G. Cohen, es la época de difusión de la camisa y del papel, y también de la música de órgano y de los telares de seda. Esta madurez se acompaña con ciertas renuncias: el humanismo literario del siglo anterior se ve muy recortado, y el ideal caballeresco de las Cruzadas empieza a resultar, después de la pérdida de Jerusa-

lén en 1187 y la escandalosa toma de Constantinopla por los cruzados en 1204, una desilusión.[1]

La transición del estilo románico, macizo, solemne, hierático, al gótico airoso, con su colorido y su patetismo, expresa de modo plástico la evolución de la sensibilidad entre esas dos épocas. En esta transición, con sus raíces en el siglo XI y sus frutos en el siglo XIII, está situado el período literario que queremos enfocar: el siglo XII, sobre todo en su segunda mitad, en que comienza esa brillante época llamada la «segunda edad feudal», para emplear el término de M. Bloch. Es una etapa revolucionaria y apasionante, tan atractiva en el plano cultural como en el más anecdótico de sus grandes personajes políticos. Evoquemos fugazmente alguna de sus grandes figuras, por ejemplo, la radiante Leonor de Aquitania, nieta del primer trovador y esposa de los dos grandes reyes de Francia y de Inglaterra; o el piadoso Luis VII de Francia y el inquieto Enrique II Plantagenet; o alguno de sus hijos, el maquiavélico Felipe Augusto, y el modelo de caballeros corteses, Ricardo Corazón de León, tan opuestos casi como símbolos; o el emperador alemán Federico Barbarroja; figuras todas tan sugestivas como los personajes de las leyendas y novelas.[2]

Desde luego, todos los avances culturales se despliegan sobre la base de un considerable progreso económico que la época experimenta en comparación con los tiempos anteriores. Es un progreso notable desde mediados del siglo XI: roturación y repoblación de nuevas tierras, desarrollo de técnicas agrícolas de mayor eficacia, resurgir de las ciudades con su atmósfera civilizadora, avance incontenible de la actividad comercial, productividad de la industria textil (en Flandes e Italia del Norte, en época temprana) y reactivación de la economía monetaria. Las relaciones con el mundo árabe y el bizantino, a través de España y de Oriente, aportan refinamientos civilizadores y ofrecen un ámbito fascinante y exótico a las imaginaciones más inquietas. El reflejo más general de este progreso puede verse en la aceleración del crecimiento demográfico: de 1150 a 1250 la población europea ha pasado de 50 a 69 millones de habitantes. (Es decir, que en un siglo ha aumentado en casi 20 millones, mientras que en los ciento cincuenta años anteriores aumentó sólo 8; de 42 a 50 millones desde el año 1000 al 1150.)

Junto con la proliferación de las ciudades y el desarrollo de las relaciones comerciales, que preparan paulatinamente la afirmación de una men-

talidad nueva, aún solapada bajo la presión política del feudalismo, la de la burguesía, se presiente una renovación de hábitos y de ideas. Las Cruzadas son las grandes empresas cristianas que fustigan el celo religioso y desfogan el anhelo viajero y el ardor belicoso de los caballeros. Junto a ellas las numerosas peregrinaciones demuestran la inquietud de la época. Otras grandes empresas comunitarias, tuteladas por la Iglesia y por el prestigio de la ciudad, son las grandes catedrales; y algo después, sobre el núcleo de antiguas escuelas episcopales, hacen su aparición las primeras universidades. El afán de renovación religiosa incita a la creación de las nuevas órdenes monásticas: a los poderosos e influyentes monjes de Cluny suceden los cistercienses, los premonstratenses, los cartujos. Después, ya en el siglo XIII, aparecen los predicadores mendicantes: los dominicos y franciscanos, esos frailes que se multiplican tremendamente y que, con sus aires ciudadanos y antiaristocráticos, tienen un tono de religiosidad más moderna. En este ambiente de agitación espiritual surgen también las herejías, más audaces y revolucionarias, que no son más que el ala izquierda de ese mismo movimiento renovador. El choque de las dos grandes potencias políticas con pretensión universal, el Papado y el Imperio, ha despertado un afán de crítica política y un desarrollo de la jurisprudencia en el centro de Europa, conmovida por ese enfrentamiento.

Francia es el centro de la renovación espiritual, y de territorio francés irradian las nuevas corrientes y las nuevas formas del arte y la literatura, tanto la épica y la lírica y la novela de caballerías como el estilo gótico, que se difunden con rapidez por Europa. Muchas de estas novedades adquieren pronto un carácter supranacional, y las modas francesas se propagan por las cortes y ciudades del Rhin y el Danubio y por la Inglaterra normanda enseguida, y más tarde llegan a las regiones más apartadas de Europa, cuya estructura social está uniformada sobre la pauta del feudalismo. Las razones históricas de esa primacía francesa son comprensibles: razones políticas, por un lado, en la pujanza de su nobleza feudal y de sus órdenes monásticas, y de tradición cultural, por otro, al asentarse sobre la herencia latina conservada desde el renacimiento carolingio. Inglaterra, conquistada por los normandos desde Hastings, es una prolongación de la cultura francesa y despliega una gran actividad cultural gracias a la protección de su aristocracia francófona. La corte real de los Plantagenet es la más bri-

llante de su época, y el apoyo que encuentra en ella la nueva literatura es singular. Alemania, con el Imperio desgastado por la Querella de las Investiduras y su división política, se apresura a imitar y traducir los logros importados de Francia. Como veremos, es sorprendente esa cantidad de imitaciones tempranas de obras francesas en las pequeñas cortes germanas. En el norte de Italia prosperan las ciudades, y el patriciado urbano impone allí sus gustos, de modo que las modas corteses del feudalismo tropiezan con una cierta resistencia. España, ocupada en su Reconquista interior, está un tanto al margen de esa Europa feudal, aunque ofrece un inquieto panorama cultural, donde se cruzan las influencias del Oriente árabe y de Occidente, a través de los francos, que llegan a Castilla, y de Cataluña, en contacto directo y constante con el sur de Francia.

EL RENACIMIENTO DEL SIGLO XII

Resulta ya tópico el calificativo de «renacimiento» para la renovación cultural del siglo xii, aplicado por primera vez en un libro famoso del medievalista americano C. Haskins. En él se destacaba fundamentalmente el progreso de los estudios clericales, de las bibliotecas y de la literatura latina, de la teología, la historiografía, el derecho y las ciencias, junto con los inicios de las primeras universidades. Otros estudios posteriores han ampliado la aplicación del término, al incluir la renovación en el arte en general y la progresión de las literaturas en lenguas vulgares.[3]

Conviene subrayar que «renacimiento» significa aquí menos retorno a los orígenes que reviviscencia de un poder de invención y de «adaptación».[4] Este carácter progresista destaca de un modo especial si comparamos la difusión de ese «segundo renacimiento» medieval con el anterior, el carolingio del siglo ix, que fue meramente conservador de la tradición latina y estuvo reducido a unos centros eclesiásticos aislados por Europa. Ahora una serie de rasgos parecen anunciar «una nueva era», sirviéndose en muchos puntos de «la reconquista del capital de la civilización antigua», e integrándolo en un panorama complejo por sus múltiples facetas.

Recojamos algunos de esos rasgos más significativos: «Decadencia de la nobleza feudal y primer esbozo de monarquías tradicionales, reforma mo-

nástica, resurgimiento del dualismo maniqueo, movimiento de las Cruzadas, depuración del latín, interés por el árabe y el griego, retorno al derecho romano, nuevo avance de la ciencia médica, la sistematización de la filosofía y de la teología, desarrollo de las escuelas, primer esbozo de lo que serán las universidades, progreso de las lenguas y de las literaturas "nacionales", difusión del arte románico y nacimiento de la arquitectura ojival».[5]

De todas estas características nos interesa subrayar la relación entre el redescubrimiento del prestigioso mundo clásico latino y el decidido progreso de la literatura en lengua vulgar (romance o germánica). Los centros de donde irradian todas esas corrientes innovadoras son de lengua francesa, y ésa es la literatura románica que abre el panorama de la europea en lengua vulgar, como ya señalamos; en sus dos idiomas del francés del norte o «lengua d'Oil», con sus dialectos menores (normando, anglonormando, picardo, «francien», etc.), y el francés meridional o «lengua d'Oc», para la lírica de los trovadores. La aparición en primer lugar de la épica francesa (la *Chanson de Roland* es de los últimos decenios del siglo XI), luego de la lírica provenzal de los trovadores (a comienzos del siglo XII) y, al fin, de la novela cortés (ya hacia mediados del siglo) está en relación con el florecimiento de los estudios clericales y con el humanismo de la época. El latín sigue siendo, con una notable flexibilidad y vitalidad, la lengua universal de los doctos y de los estudios clericales. Hasta bien entrado el siglo XIII, aun la prosa de la historiografía, tan destacada en este tiempo, se escribe en latín. Pero la eclosión de una literatura profana, que va haciéndose mundana y autónoma, logra mayor difusión en los círculos cortesanos gracias a la lengua vulgar. Ese humanismo literario inventa ahora nuevas pautas de civilización, como son la «cortesía» o los tipos ideales de la «dama» y el «caballero», y ese «amor fino», el tipo de amor pasión más prestigioso de la literatura occidental.

Toda esa renovación cultural es el exponente de una compleja situación social. El refinamiento sensible de las costumbres, la mayor emancipación de la mujer en las capas nobles, las crisis espirituales y una moral más relajada son muestras de la transformación social de finales del siglo XI y del XII. La formación de ricas cortes señoriales, donde junto con la caza y la guerra también la literatura divierte el ocio de los nobles y de las damas, y la consolidación de la clase de los caballeros, que requieren el prestigio de la lite-

ratura para sus ideales mundanos, ofrecen a esa literatura naciente en lengua vulgar un público; y posibilitan una sociedad culta (por relativa que sea esta cultura) como no había existido en Europa desde el siglo VI; es decir, desde el fin de la civilización antigua.

En oposición a la cultura religiosa de centros monásticos aislados, esta literatura de intereses mundanos, con sus temas típicos de guerra y de amor, va a discutir el monopolio literario de los clérigos, mantenido celosamente por la Iglesia durante la Temprana Edad Media. La sociedad caballeresca de esta «segunda edad feudal» pretende paliar la rudeza de sus costumbres con los refinamientos de la cortesía; y reclama de la literatura la estilización atractiva en un espejo ideal de un código ético de sus ocupaciones predilectas, de la guerra y el amor. Esta clase social de los caballeros, compuesta en su mayoría de nobles recientes, de «ministeriales», es decir, profesionales de las armas ascendidos por la obtención de un feudo a los rangos inferiores de la aristocracia, busca en la literatura la expresión de unos ideales y la confirmación de unos valores propios que la distingan como tal clase frente a los eclesiásticos y a los villanos. Este afán de distinción de los recién ennoblecidos, que pretenden asimilarse a los miembros de la vieja aristocracia de abolengo y convertirse en una clase cerrada con privilegios hereditarios, marca el rumbo a esa literatura, que idealiza la conducta del héroe caballeresco y que permite a su público contemplarse en el fantasmagórico espejo de los libros de caballerías. También las damas de las cortes feudales, que dan el tono en los castillos y las fiestas cortesanas, estimulan esa literatura que distrae sus ocios y exalta la figura femenina. El poder feudal aprovecha la propaganda política que puede obtenerse de tal literatura. Del mismo modo, los monasterios protegen y difunden aquellos poemas que, en las rutas de peregrinación, pueden servir de reclamo para atraer peregrinos o difundir piadosas y provechosas leyendas. En ese renacer cultural de la sociedad inquieta del siglo XII es donde, en pos de la épica y de la lírica, recogiendo temas de ambos géneros, con un nuevo tono y una diversa intención, surge la novela, cortés y de caballerías, con sus nuevos héroes, que son como un símbolo de los afanes de la época, esos caballeros errantes que, sin un destino fijo, salen a buscar la aventura, atraídos por el amor y envueltos por un mundo extraño, mágico y nebuloso.

FEUDALISMO CORTÉS Y LITERATURA EN LENGUA VULGAR

El marco de las cortes feudales (en primer lugar las grandes mansiones señoriales y más tarde las cortes menores de castellanos con el prurito de seguir la moda de los grandes) ofrece un público bien dispuesto a los nuevos temas, que protege y estimula a sus compositores.[6] Por otra parte, la clase nueva de los caballeros se interesa por esta literatura que exalta sus virtudes peculiares y que hace una propaganda espléndida de su mundo selecto y esforzado.

Durante el renacimiento carolingio la corte imperial ha sido el centro promotor de la cultura, y la corte germánica de los Otones siguió su ejemplo. Pero esta cultura, en manos de los clérigos adscritos a círculos imperiales, tenía un carácter eclesiástico y conservador; y se escribía en un latín escolar que entendía sólo una minoría de doctos clérigos, un grupo muy reducido, distanciado tanto del pueblo rústico como de los nobles y los guerreros, analfabetos prácticamente en su totalidad. El humanismo retórico y la filosofía, la dialéctica y la ciencia escolástica continuaron esa tradición latina, con el prestigio y la flexibilidad del latín, lengua de los cultos y de las universidades hasta finales de la Edad Media. Pero la aparición de las cortes feudales, con un público que, a pesar de su refinamiento social y cultural, no entiende esa lengua técnica, favorece la expansion literaria en la lengua vulgar. La emancipación del poder centralista, imperial o real, de su conservadurismo oficial y su sumisión a la tutela de los grandes eclesiásticos, impulsa el desarrollo de la literatura cortesana, con sus temas de amor y de guerra a la moda caballeresca. La épica, ligada al sentimiento de propaganda de las peregrinaciones y de las Cruzadas, y a los conflictos trágicos del vasallaje feudal, ha precedido a los otros géneros, a la lírica y a la novela.

El problema de los orígenes de estos géneros, especialmente el de la épica francesa, ha sido objeto de debates demasiado extensos para tocarlo aquí.[7] Señalamos de momento que tales epopeyas, como la *Chanson de Roland*, y aún más decididamente las de *Gormont e Isembart*, las del ciclo de *Guillermo de Orange*, la de *Raoul de Cambrai*, *Garín de Lorena*, *Ogier el Danés*, etc., son canciones sobre un linaje señorial que cuentan las duras y violentas gestas de estos barones guerreros, sus problemas como vasallos del

rey y sus hazañas frente al enemigo belicoso e infiel. Las canciones de gesta remodelan algunos datos tradicionales, de dudosa historicidad, con la nueva ideología del ambiente turbulento y heroico del feudalismo de esta época. Compuestas por clérigos, atentos al espíritu de los tiempos de las Cruzadas, y difundidas oralmente por los juglares por los caminos de peregrinación, por las cortes y las ferias ciudadanas, las canciones de gesta propagan el sentimiento noble y belicoso de la época de las Cruzadas.

El centro más notable de la literatura cortés es sobre todo Inglaterra y la Francia occidental, con sus dos grandes dominios feudales: el de Normandía y el de Aquitania. Los normandos, que regían ahora las dos Bretañas, tras la conquista de Inglaterra, poseían un poder político digno de rivalizar con el del rey de Francia, al que deben vasallaje por sus dominios continentales, pero al que superan en riqueza y en extensión de dominios. El papel de los normandos en la historia cultural y literaria de Francia y Europa, tanto por este patronazgo como por otros servicios, es asombroso. La corte de los Plantagenet en Inglaterra es la más brillante de la época. Ya Enrique I, llamado «Beauclerc», era famoso por su cultura. Para su primera esposa se escribió la expedición marítima de Brandan (*Le voyage de Saint Brandan*) y Felipe de Thaun escribió su *Bestiaire* para la segunda, Aaliz de Lovaina, que fue gran protectora de las letras, como alguna otra dama de su corte. Enrique II Plantagenet (rey de 1154 a 1189), casado con la fascinante Leonor de Aquitania, la nieta de Guillermo IX de Aquitania, mantuvo una corte para la que trabajaron Wace y Beneit de Sainte-Maure, Thomas y María de Francia y otros escritores significativos. En su corte floreció de modo singular la historiografía en latín.[8] Y en ella se encuentran los influjos de las leyendas bretonas, con su rico mundo de mitos celtas, y la lírica de los trovadores meridionales que difunden la moda del «amor cortés». Las dos hijas del primer matrimonio de Leonor —María, casada con el conde de Champagne, y Aalis, casada con el de Blois— imitarán la corte de su madre y protegerán a otros novelistas, como Chrétien de Troyes o Gautier de Arras. También Felipe de Flandes, señor de otra rica y poderosa corte feudal, protegerá las letras. Y otros muchos en cortes menos notorias siguen estos ejemplos. Tal vez en el deseo de rodearse de un prestigio cultural en la corte real, reciente y afrancesada, de Inglaterra ha influido, por otra parte, la competencia con la aristocracia anglosajona, que había fo-

mentado ya la cultura en tiempos de Alfredo el Grande. En todo caso, la mansión de la dinastía normando-angevina de Inglaterra, la mayor mansión feudal de Europa, ofreció el primer gran hogar de la literatura en lengua vulgar.

A la Francia meridional, a la Aquitania, cabe la gloria de haber creado la lírica amorosa de la época, la lírica de los trovadores con su teoría del amor cortés o del *fin'amor*. El primer trovador es el duque Guillermo IX de Aquitania (1071-1126), un gran señor feudal y una personalidad de grandes contrastes de carácter e ingenio.[9] En este medio, más civilizado por sus ciudades y por los influjos que le llegan de Oriente y de los árabes de España, surge la nueva lírica, con el sentido peculiar del amor a la dama, que se extenderá pronto por Francia y Europa, como antes la épica y luego la novela de caballerías. El lenguaje y el código de esta lírica amorosa recoge de modo significativo en su retórica expresiones del mundo feudal en que ha sido forjado. El culto de un amor imposible o a la dama ausente, a quien el enamorado poeta rinde vasallaje como un sustituto formal de la fidelidad al rey en la poesía épica, es el reflejo de una cierta situación feudal.[10]

La épica, la lírica y luego la novela son formas literarias que conocen un rápido éxito europeo, desde la Provenza y el sur de Inglaterra al norte de Italia y por el curso del Rhin y el Danubio, y algo más tarde también por las cortes de España resuenan ecos de esas creaciones culturales, que son como el arte gótico, *opus francigenum*.

CLÉRIGOS Y CABALLEROS

La tripartición tradicional de la sociedad medieval en las clases de *oratores*, *bellatores y laboratores*, en la que, según la teoría política de la época, se basa el orden social considerado de institución divina, es una división funcional: a los clérigos incumbe la función religiosa, a los caballeros el papel guerrero y a los trabajadores la tarea manual de sustentar a la sociedad, básicamente con la agricultura. El esquema resulta sin duda demasiado simple ya para comprender la situación social del siglo XII, pero con precisiones ulteriores nos es todavía útil para comprender la literatura de la época, que

es una «literatura de clase». En el interior de estos grandes grupos hay tensiones y diferencias notabilísimas, pero en principio es todavía mayor la distancia y el recelo entre una y otra clase, sobre todo entre las dos primeras y la tercera, la de los villanos y rústicos, objeto de conmiseración y desprecio para los miembros de las otras. Con la recuperación de las ciudades se dibuja una nueva división en el interior de esta tercera clase, entre los campesinos y los ciudadanos. Los artesanos con sus gremios y los mercaderes del patriciado urbano, que comienzan a dar recelos a la nobleza, a conseguir nuevos derechos y a preparar una mentalidad burguesa, no forman todavía una clase reconocida. En su conjunto toda esta tercera clase está al margen del público de la lírica y la novela cortesana, aunque cuenta como público de la épica transmitida por los juglares.

A la clase de los clérigos le incumbía el servicio religioso, pero también la herencia cultural de los antiguos, expresada en lengua latina y ligada a la tradición. Ésta había quedado en manos de la Iglesia, que la había conservado en los tiempos de barbarie. La clerecía fue la única depositaria del saber durante siglos de analfabetismo general y custodió celosamente en sus escuelas los textos de la literatura clásica junto con los de la Sagrada Escritura. El clérigo cursa estudios en las escuelas religiosas, las únicas existentes, y sabe leer y expresarse en latín, ya muy distante del idioma romance o germánico que habla con sus contemporáneos. Estos estudios de *Grammatica* y *Rhetorica*, que lo introducen en la literatura latina, confieren al clérigo su carácter intelectual. El *clericus*, el hombre de iglesia, es a la par el hombre de letras, y todavía en el siglo XII designa este calificativo tanto al sacerdote o monje como al que ha cursado estudios en alguna escuela eclesiástica, y tal vez ha recibido las primeras órdenes y destaca en el terreno intelectual.

Los clérigos tenían «el monopolio de la fijación por escrito» del saber. Los comienzos de la literatura en lengua vulgar están en manos de estos clérigos, que han sabido encontrar público en ambientes populares o cortesanos. Las primeras canciones de gesta y también las primeras novelas están compuestas por clérigos, que ponen su saber escribir al servicio de los intereses ideológicos de los caballeros, atraídos por los temas del amor y de la guerra, opuestos a la tradición religiosa. La clase de los caballeros ofrece un público potencial que estimula tales composiciones, que las oye recitar

en las fiestas cortesanas de labios de los juglares y que luego aprende a leer en los libros, objetos todavía de un lujo raro y costoso.

Como ha señalado R. R. Bezzola, «probablemente durante la segunda mitad del siglo XI y la primera mitad del XII algunos clérigos relacionados con las cortes feudales de la Francia del norte y sobre todo de Inglaterra, impulsados por la pujanza y la emancipación de la clase feudal, no se limitan a desarrollar en la corte de los grandes barones feudales unas vidas de santos, sino que pasan, a través de los relatos de las hazañas de los santos guerreros del Antiguo Testamento y de los mártires, a la recomposición de las cantilenas sobre las hazañas de los héroes carolingios y merovingios, o incluso a veces aún más próximas a su época, cantilenas que recogen de boca de los juglares. Gracias a su formación literaria superior, gracias a su conocimiento de Virgilio, de Estacio, de Silio Itálico y de otros grandes autores de la Antigüedad clásica, gracias a su práctica de la epopeya latina contemporánea, consiguen hacer de estas canciones de juglares unos poemas épicos a menudo de gran valor literario e incluso poético». Al remodelar, con un aliento épico «moderno», al gusto de los señores feudales, algunos datos tradicionales, crean la épica; mientras que otros motivos, como algunas leyendas de tema clásico primero, y de tema bretón después, son remodelados en nuestras primeras novelas corteses.

El desarrollo de la literatura en lengua vulgar está básicamente ligado a la formación de un público literario, fenómeno nuevo en el siglo XII, formado por la clase de los caballeros. Con el ascenso de los ministeriales a una nueva posición social aumenta, en los siglos XI y XII, el número de gentes que entran en la órbita cultural, en proporciones notables. (J. Bühler calcula, quizá con exceso, que hay aproximadamente, «por término medio, unas cien familias ministeriales por cada una de las antiguas familias aristocráticas».) Y esta capa recién ascendida desea destacarse de sus inferiores por su prestigio, señalar que sus principios de conducta difieren totalmente de los de los villanos, rústicos o mercaderes, y que por su refinamiento cortesano es digna de pertenecer al mismo estatus que la aristocracia de rancio abolengo.

«Esta nobleza estaba calcada, en muchos respectos, sobre la antigua aristocracia. Pero lo que para ésta era, desde tiempo inmemorial, la evidencia misma: el señorío y la posición privilegiada dentro del Estado y la sociedad, formada casi exclusivamente por ella, puesto que el pueblo bajo,

los campesinos y burgueses, tardaron todavía mucho tiempo en encontrarse como parte de la sociedad, era para la nueva clase de los ministeriales algo nuevo y grande. Por eso para éstos las ideas y el tipo de vida de la nobleza se exaltaron hasta convertirse no solamente en un ideal, sino también en un ideal espiritual y moral en el idealismo caballeresco».[11]

La clase de los caballeros fue en su origen una clase profesional, relativamente abierta, a la que se accedía por méritos recompensados por su señor feudal, muchas veces con un feudo —primero a título personal y más tarde hereditario— y con el grado de caballero. Pero esta capa social puso un verdadero empeño en limitarse y transformarse progresivamente en un *orden* cerrado, celoso de sus privilegios, al que se accede sólo por herencia. Ya en el siglo XIII la caballería se ha convertido en conservadora y hereditaria, al tiempo que se ha rodeado de un halo prestigioso, debido en gran parte a toda esa literatura épica y cortesana, con un estilo de vida ceremonioso y ritual. Este proceso sociológico ha sido bien estudiado (por M. Bloch y otros). «El idealismo romántico y el reflexivo heroísmo "sentimental" de la caballería son un idealismo y un heroísmo de "segunda mano" y tienen su origen, sobre todo, en la ambición y en la premeditación con que la nueva nobleza desarrolla su concepto del honor de clase». Conviene tener esto en cuenta para comprender el clima espiritual de las novelas, que difiere notablemente del de la épica heroica.[12]

La «cortesía» y el ideal del «caballero», que es uno de los logros más brillantes de la civilización medieval, resulta así un producto de la colaboración de clérigos y caballeros. Los primeros, al romancear y poner al servicio de la élite laica elementos de la cultura literaria, conservada por la Iglesia en lengua latina, y los segundos, al proporcionar un público, una sociedad culta, como no había existido en Europa hacía seis siglos, una capa todavía minoritaria en comparación con el conjunto social, pero que sufraga el desarrollo de esa literatura cortés en lengua vulgar.

Entre los estamentos superiores de la sociedad medieval, el eclesiástico y el guerrero, existe, por encima de su distinta función peculiar, una cierta afinidad. Comparten las funciones rectoras de la sociedad, y se distinguen por su ocio, frente al tercer estado: el trabajador. No hay que olvidar que los grandes cargos eclesiásticos están ocupados por gente que procede de la nobleza y que los ricos monasterios se parecen mucho a los castillos seño-

riales. Hasta el siglo XII la cultura eclesiástica está marcada también por su fuerte aristocratismo.

Al formarse la ideología caballeresca los eclesiásticos influyen poderosamente en ella, dándole un barniz cristiano y dulcificando ciertas prácticas guerreras de origen muy antiguo, como, por ejemplo, el ritual de la ceremonia de la investidura y los votos del caballero. No es menos cierto que a su vez estos afanes de los caballeros influyen en el espíritu de muchos clérigos, que toman rasgos de la milicia noble. Así señala A. von Martin que «el clérigo noble adoptó gustoso la actitud del caballero seglar ante la vida, y se dio incluso una formación clerical de índole cortesana, plasmada en formas erótico-estéticosociales, con anterioridad a la cultura caballeresco-cortesana de los trovadores».[13] Si en la cortesía hay cierto carácter (el gusto por la cultura y las buenas maneras) en que pudo influir la *curialitas* de algunos clérigos cortesanos, a su vez los clérigos reciben influencias mundanas de los caballeros. Un tipo de composiciones literarias nos revela anecdóticamente la competencia de unos y otros respecto del amor. Se trata de la disputa sobre quién es preferible para amante: el clérigo o el caballero, que aparece en el siglo XII.[14]

Por otra parte, «clérigos» y «caballeros» son citados juntos como el público entendido en novelas (así en el *Roman de Thebes*) o como compartiendo el esplendor de una cultura (así en Cligés, de Chrétien de Troyes).

En esta época surge la figura del intelectual, a partir del clérigo que se dedica a un menester literario desligado de su oficio eclesiástico. Dentro de este tipo nuevo cabe una gran variedad social: desde el gran personaje como Juan de Salisbury, humanista ciceroniano, a esos historiadores o poetas cortesanos que buscan alguna prebenda en premio a su obra halagadora. Entre estos clérigos que buscan en tal o en cual corte su mecenas están algunos trovadores y nuestros novelistas. Existen además los profesores de las escuelas ciudadanas, como el maestro Abelardo en París, orgulloso de su dialéctica; o, en el extremo de la escala social, los *clerici vagantes*, escolares *déclassés*, esos goliardos que alternan la escuela con la taberna y el burdel, y cuya poesía latina rebosa indisciplinada juventud.[15]

Caracteriza al intelectual el orgullo por la posesión de un saber que le da prestigio y que se siente llamado a difundir, aunque esa riqueza cultural no debe lanzarse al azar, sino distribuirse entre los que la merecen. Es

éste uno de los tópicos del momento. Lo encontramos ya expreso con toda claridad en el anónimo autor del *Roman d'Alexandre:*

> A quien Dios le da el saber no debe ocultarlo en absoluto;
> Pero debe guardarse bien de decirlo a gente de tal clase
> Que sea digna de oírlo; pues hace gran locura aquel
> Que entre los cerdos arroja toda su pedrería.[16]

Es también sintomático el elogio que se hace de la educación en el tema de la formación cultural del príncipe (que encontramos, por ejemplo, en los panegíricos de historiadores de la época o en el citado *Roman d'Alexandre*) y de la dama noble, que sabe leer, en casos incluso latín, y se entretiene en su cámara con la lectura. Por otra parte, aunque el libro sigue siendo un objeto de lujo en general, no deja de ser un rasgo digno de notarse, en relación con esa difusión de las lecturas, la aparición del libro de bolsillo en el siglo XII.[17]

EL PÚBLICO DE LA NOVELA CORTÉS. LA CORTE Y LAS DAMAS

Mientras que los cantares de gesta, aunque dirigidos en primer lugar a los nobles, como indican sus alocuciones textuales de «¡Escuchad, barones!» y «¡Oíd, señores!», pueden ser escuchados y comprendidos por el pueblo en las ferias y los largos caminos de peregrinación, la novela se hace más exclusiva. *Courtois* podría traducirse tanto por «cortesano» como por «cortés», y está claro que «cortesía» viene de «corte». (Hemos preferido la traducción de «cortés» para el adjetivo por las connotaciones que lleva consigo.) La novela está dirigida a una clase privilegiada, a una «élite» de caballeros, damas y clérigos; y rechaza expresamente al público de clase inferior, a esos villanos, rústicos o burgueses, que aparecen en alguna novela caracterizados por su fealdad y su necedad. Sólo ese público selecto puede captar el «sentido» de la ficción, que no propone un ideal nacional y comunitario (como la Cruzada contra el infiel al servicio de la monarquía en la canción de gesta), sino el código sublimado de los ideales de una clase social: la de los caballeros.

El autor del *Roman de Thebes* lo advierte con claridad. Después de hacer gala de su cultura clásica, mencionando a Homero, Platón, Virgilio y Cicerón, señala: «Que dejen de atender a mi relato quienes no sean clérigos o caballeros, pues tanto pueden entenderlo como los asnos tocar el arpa. No voy a hablar de peleteros, ni de villanos ni pastores... » (o. c., vv. 13-18). Y dice el clérigo Wace en su *Roman de Rou*: «Yo hablo a la gente rica, que posee las rentas y el dinero, pues para ellos se hacen los libros y se construye y se cuenta un buen relato».[18]

La última versión del *Roman d'Alexandre* comenta (vv. 1652-1655): «Los gentiles caballeros y los clérigos sabios y buenos, las damas, las doncellas, que tienen clara conducta, quienes saben del servicio pagar el galardón, éstos deben de Alejandro escuchar la canción».

Entre tal público cortesano hay que destacar la presencia de las damas, que dan el tono a esta literatura. La influencia femenina en la concepción de la «cortesía» es muy notoria. En torno a la castellana gira todo el ambiente palaciego. Mientras su marido se ocupa de la caza y de la guerra, o tal vez se ausenta para la peregrinación o la Cruzada, ella se ocupa del refinamiento o la diversión cortesana. El castillo, o la mansión feudal, es el centro adonde acuden a completar su educación los jóvenes escuderos, hijos de otros señores feudales; y allí se inician no sólo en los ejercicios de armas, sino en las buenas maneras, bajo la tutela de la dama. También otras jóvenes nobles, o damas de compañía, acuden a refinar su formación, formando como un coro grácil en torno a la señora de la casa.

«Estaba reservado al siglo XII el crear el tipo de la gran dama culta que mantiene un salón... La "cámara de las damas" nobles y, más generalmente, la corte, es desde ahora el lugar donde el caballero intenta brillar y eclipsar a sus rivales: por la reputación de sus hazañas, por su fidelidad a los buenos modales, por su talento literario también».[19]

Los poetas errantes que buscan protección procuran atraer y halagar la atención de la señora, poderosa, culta, que preside al lado de su esposo las fiestas y los torneos. Frente al olvido o el desdén de la épica, o el antifeminismo de la tradición eclesiástica, la lírica y la novela exaltan la figura de la mujer, la «domina». Los clérigos afectos a la corte reciben encargos de estas damas. No deja de ser curioso que pronto se nos hable de damas que leen en privado, en una época en que muy pocos saben leer de corrido. Es

ésta «una cultura específicamente femenina», como ha dicho A. Hauser,[20] señalando que la psicología de la literatura caballeresca se explica bien desde estos presupuestos sociológicos.

Tal vez el abandono del hogar conyugal por los señores guerreros ha beneficiado la posición señorial de la mujer, que rige a veces el feudo en la ausencia, y que por otra parte puede ser la rica heredera de una dote principesca. Hay desde luego un predominio del número de mujeres sobre los hombres. San Bernardo escribe al papa con motivo de la segunda Cruzada: «He hablado y los cruzados se han multiplicado hasta el infinito. Las aldeas y los burgos están desiertos. Encontraréis con dificultad un hombre contra siete mujeres. No se ve por doquier más que viudas cuyos maridos están vivos». Las grandes damas imponen modas de vestir y de comportarse; y la influencia de personajes como Bertrade de Monfort, amante de Felipe I, o de la fascinante Leonor de Aquitania, son las muestras más sobresalientes de un fenómeno más general.

R. R. Bezzola ha escrito unas páginas claras sobre «la transformación de las costumbres y el papel de la mujer en la clase feudal del siglo XI al XII»,[21] donde recoge las quejas de algunos moralistas sobre las costumbres «afeminadas» de los jóvenes nobles. Así, Orderico Vital, Guillermo de Malmesbury y Guibert de Nogent se lamentan de la decadencia de costumbres entre los nobles anglonormandos: los jóvenes usan zapatos puntiagudos y ropas ceñidas y extravagantes, peinan con cuidado sus barbas y se dejan el pelo largo en melena. En tanto las jóvenes usan de una coquetería y un impudor descarado. Tanto el papel que se concede en las novelas a las escenas eróticas como a la pintura de interiores y a la descripción del lujoso atuendo de las damas, está en parte importante dirigido a este público femenino, que aprecia tales detalles.

La exaltación de la dama, en la lírica de los trovadores, encuentra también precedentes significativos en la obra del reformador religioso Robert de Abrissel, fundador de la abadía mixta de Fontevrault, donde el cargo directivo se encomienda a una viuda, y esta abadesa manda a los hombres y mujeres de la comunidad. Fontevrault es uno de los centros más selectos y aristocráticos de la época. Fundado en 1101, se retiran a él una serie verdaderamente impresionante de nobles damas, donde no faltan esposas de reyes.[22] Si la creación del ideal femenino del amor cortés puede deberse a

diversas y discutibles influencias, la rapidez de su propagación muestra el ambiente propicio de la sociedad noble de la época para recibirlo. Son muchas las damas de la corte anglonormanda protectoras de la literatura. Ya hemos hablado de que dos obras muy atractivas de la época, el *Viaje de San Brandán* y el *Bestiario*, de Felipe de Thaun, fueron compuestas para las dos esposas de Enrique I. Para Aalis de Lovaina escribió también un tal David un largo poema perdido sobre la vida del rey Enrique. La *Estoire des Engleis*, escrita por Gaimar hacia 1140, fue un encargo de otra señora noble, Constance Fitz Gilbert. Constance, cuenta éste, hizo copiar también el poema sobre Enrique I, y «lo lee con frecuencia en su cámara».[23] Si la corte de Enrique II y su esposa Leonor de Aquitania fue el centro de la cultura laica de la época, y para ellas componen sus novelas los primeros novelistas, también las dos hijas de Leonor —María, casada, con el conde de Champagne, y Aalis, casada con el de Blois— tienen en sus cortes los mismos afanes culturales. María encarga a Chrétien de Troyes, brindándole el tema, su novela *Lancelot*, y para ella compone Andreas Capellanus el *De amore*, dos obras que expresan los principales preceptos del amor cortesano. En la corte de los Anjou-Plantagenet se cruzan, como ya hemos notado, las tendencias literarias favoritas de la época, el afán histórico, el humanismo, el lirismo provenzal con el romanticismo de los clérigos, que adaptan en sus novelas temas antiguos clásicos y saben recoger de los juglares galeses o bretones ecos de las leyendas célticas con su aura mágica. En el *Yvain* de Chrétien de Troyes (v. 5366) aparece una muchacha de dieciséis años que en un jardín lee a sus padres un *roman*, una novela, en una pintoresca escena. También en Bernardo de Ventadour y en María de Francia (*Jonet*) se nos habla de mujeres lectoras.

FICCIÓN Y REALIDAD DE LA CABALLERÍA ANDANTE

Toda esa literatura «idealista» ejerce una función mixtificadora de la realidad, al estar al servicio de una ideología particular, la de la clase de los caballeros. Sirve de propaganda y de expresión sublimada a unos intereses distintos de los de los religiosos y opuestos a los de los villanos, rústicos o burgueses. Su público gusta de reconocerse en esa pintura novelesca, «pan-

talla de ilusiones que enmascara una realidad» más dura y hostil; y se recrea en ese prestigio literario, que va a ser mucho más duradero que la vigencia política real de la caballería, ya amenazada de decadencia cuando se subliman esos ideales. Ya a finales del siglo XII, más claramente en el XIII y decididamente en el XIV, con la ascensión de elementos burgueses del patriciado urbano, con el mayor centralismo monárquico (que busca alianzas con el clero y el pueblo en contra de los antiguos señores) y los nuevos progresos técnicos en el arte bélico, amén de la evolución económica, la orden de los caballeros ha perdido su importancia en la sociedad y su papel es sólo decorativo. Muchos de sus miembros, sin embargo, siguen adheridos a una vida según usanzas de antaño, en honor a un código difundido por la literatura cortés. Ese estilizado modo caballeresco de vida perdura en casos hasta el siglo XV y el XVI, como perdura la novela de caballerías, anacrónica y nostálgica. Tal vez sus representantes últimos son esos hidalgos hispánicos, míseros y orgullosos, de algunos relatos de nuestro Siglo de Oro, remotos descendientes de los *vavasores* y de los *bacheliers* corteses; personajes que, por esa fidelidad a ese código ideal anacrónico, resultan a la vez ridículos y patéticos. La novela cortés es antihistórica en su idealismo, porque la evolución histórica va en contra de esa rígida división en clases que a su público le gustaría eternizar. Su idealismo significa el rechazo de una amenazante situación histórica: tensiones en el interior de la clase nobiliaria, entre los intereses opuestos de los grandes señores y los pequeños y empobrecidos, autoritarismo real y desarrollo económico de las ciudades, con sus «comunas» y sus burgueses. No nos interesa directamente el avance social de los artesanos y comerciantes, olvidados y menospreciados en la literatura cortés. Pero conviene subrayar que la estilización de los modos de vida del caballero, por ejemplo, la insistencia en la nobleza de la sangre y en la *largesse*, la generosidad ejemplar de los grandes, el gusto por el lujo y el botín conquistado por las armas, y a la vez el desprecio del trabajo, del dinero y del ahorro, suponen una oposición rotunda a las prácticas económicas de la naciente burguesía.

La mayor complejidad social crea graves diferencias dentro de los estamentos rectores. En el eclesiástico hubo siempre una gran distancia entre los prelados o los superiores de las órdenes monásticas y el clérigo aldeano con pobre feligresía. Con la proliferación de nuevas órdenes, con la reno-

vación espiritual y con la clerecía ciudadana esas distancias se exteriorizan más. El aristocratismo de la Iglesia, muy marcado hasta el siglo XII, comienza a ceder, y la aparición en el XIII de las órdenes de predicadores mendicantes, que pronto pululan por las ciudades, en una expansión prodigiosa, marca una notable novedad. Los «frailes», objeto frecuente de sátira en los relatos de la Baja Edad Media, todavía están ausentes de la novela cortés. En ella se guarda una veneración especial por el tipo de religioso solitario, el ermitaño que se ha retirado del trato humano, pero que recibe hospitalariamente al caballero que pasa en pos de la aventura, le confiesa y aconseja con familiaridad.

En la misma ideología caballeresca late una cierta contradicción: mientras que se insiste en que lo que caracteriza al caballero es sobre todo una actitud ante la vida, en la práctica lo que confiere la pertenencia a tal grupo social es la ascendencia familiar. En teoría la esencia del caballero consiste en manifestar en sus actos un estilo de vida, con sus peculiares virtudes espirituales (el ardor y la maestría bélica, el gusto por la proeza y la aventura, la generosidad y la cortesía con las damas, la protección de los débiles); por otro lado, lo importante es, ante todo, la familia, el linaje y la sangre.

La caballería, que comenzó siendo una clase abierta a la que se accedía por méritos, acaba por convertirse en una casta cerrada, celosa de sus privilegios. El recelo hacia la evolución social, que pone en peligro su función como tal clase, se refleja en ese mundo fabuloso de las novelas, donde los caballeros andantes asumen un papel redentor, liberando a los oprimidos por poderes extraños y demoníacos. El «anacronismo» del ambiente idealista —sobre el que volveremos más adelante, a propósito de la corte del rey Arturo— es un síntoma de ese deseo de rehuir la historia.

Dentro de la clase caballeresca hay graves tensiones que enfrentan a los poderosos y a los más débiles, a los grandes señores feudales que ocupan los primeros rangos de la nobleza y a los caballeros empobrecidos de últimos grados de la escala nobiliaria, que con un pequeño feudo o un castillo señero no pueden vivir sino miserablemente de sus rentas, como esos *vavasores* (es decir, «vasallos de vasallos», según su etimología latina, de *vassus vassorum*) destacados en las novelas. Pero el amor y la cortesía se presentan como un ideal que puede unir a todos esos miembros, de muy diversa posición económica, en una aspiración común nobiliaria.

Aun dentro de las familias se dan tremendos enfrentamientos. Los primogénitos cuentan con recoger la herencia paterna que los mantendrá en el rango de sus mayores; aunque, si la vida del padre se prolonga demasiado, la ansiedad de algunos ambiciosos puede desbocarse. Pero los hijos segundones no tienen grandes perspectivas de porvenir en muchos casos. No heredan más que la casta, la educación de caballero y, en buenos casos, algunas migajas del dominio familiar. Son los *bacheliers*, los «sin tierra», que pueden entrar en las filas de la Iglesia, según una salida tradicional, o bien intentar algún matrimonio lucrativo con alguna heredera bien dotada, empresa difícil por la despiadada política matrimonial de la época, que acostumbra a preferir como esposos más dignos a los poseedores de otros dominios, por muy entrados en años que estén, para aumentar el patrimonio señorial. De modo que estos jóvenes *bacheliers* se ven obligados a lanzarse a la conquista de su propio porvenir, ya como escuderos de otro noble, o en el séquito de un gran señor feudal, o por su cuenta y riesgo, para mostrar su valer. Están, por así decir, abocados a la aventura para buscar su pan dentro de los límites permitidos por el código de los caballeros. Son gente inquieta y turbulenta, dispuesta a la empresa lejana, a los provechos del botín de la guerra y el bandidaje. Ya en la epopeya de carácter feudal aparecen estos *bacheliers* en busca de fortuna (por ejemplo, los invoca Guillermo de Orange en la *Charroi de Nimes*, y aparecen también en *Ayméri de Narbona*); en ese caso acuden a la guerra contra el infiel. El espíritu aventurero de los héroes novelescos recoge el afán de esos jóvenes sin porvenir, sin herencia y sin destino. Pródigos de ímpetu, acuden a disputar el premio de los torneos y el favor de las damas, y son los más prestos para embarcarse en las arriesgadas aventuras. Ellos dan numerosos ejemplos de esa movilidad que se generaliza en la época, donde «los hombres están sin cesar por los caminos: los caballeros errantes, los cruzados, los mercaderes, pero también los clérigos, los eremitas, los campesinos y los artesanos, sublevados por la predicación de un hombre santo, por la esperanza de una Tierra Prometida». Como decía Bédier para explicar los orígenes de la época, «en el principio era el camino».

Nos gusta evocar un momento el paralelo entre esos caballeros errantes y los *clerici vagantes*, porque a pesar de lo opuesto de su código moral, late en unos y otros esa común inquietud. Ya hemos hablado de esos intelectua-

les marginados, frustrados y cínicos estudiantes ajuglarados que vagan en pos del placer fácil y que, en un latín de jerga, salpicado de notas cultas, ecos poéticos y de vulgarismos, cantan sus goces y sus resentimientos en sus «canciones de vagabundos», esos frescos *Carmina Burana*, himnos rápidos al amor desvergonzado, al vino, al pasar del tiempo, a la primavera, etc. Sus poemas contienen muchos de los temas de la lírica cortés contemporánea, pero sin el formalismo y la afectación de aquélla. También estos *vagantes* son una nota de individualismo frente a la sociedad medieval estamentaria.

2

DE LA ÉPICA A LA NOVELA DE AVENTURAS

En el plano de la teoría literaria la distancia entre la epopeya y la novela parece muy grande. Por un lado, está la solemne sencillez arcaica de las canciones de gesta; por otro, la ficción fantástica y sentimental. Reflejos de distintos conceptos del mundo y de la función de la literatura: en la épica el canto exaltado e ingenuo de los héroes gloriosos de antaño; en la novela la expresión titubeante de un nuevo mundo de sentimientos e intuiciones. De una parte, cierta rigidez arcaizante, seria y venerable; de la otra, la inquietud, más moderna, de la búsqueda y la aventura. En un plano formal el uso típico del verso para la épica y la prosa para la novela expresa de un modo plástico e inmediato esa distancia sobre la que ya Hegel y luego Lukács han insistido en análisis profundos y sugestivos.

Pero en la realidad esas distinciones teóricas se reflejan con menor nitidez. Y en el caso de las novelas de caballerías la cercanía a la épica impregna todo el ambiente novelesco. Desde luego no falta quien se refiera a las novelas corteses calificándolas de épicas; así que una expresión como la de «épica artúrica», paralela a la «épica carolingia», no es infrecuente. (Aunque sea, a nuestro parecer, inapropiada.) Por lo que respecta al lenguaje en que se expresa la novela cortés, notemos que empieza por estar escrita en verso, y sólo después, en el siglo XIII, tiene lugar la prosificación del ciclo novelesco artúrico. (No obstante, se trata de un verso muy distinto del de la épica. El octosílabo en pareados es un verso para ser leído o recitado; pero ya no, en modo alguno, cantado, como el verso épico. Es un verso que por su flexibilidad se decanta hacia la prosa.)

El predominio de una u otra forma narrativa refleja —como señalaron Hegel y Lukács— la conciencia histórica de una sociedad para la que se crea la literatura. En ocasiones la cronología separa ampliamente uno de

otro tipo de narración, como ha sucedido en la cultura griega, donde hay unos siete siglos de distancia entre la épica homérica y las primeras novelas.[1] Otras veces, como en la literatura medieval, esta diferencia cronológica es bastante breve, sólo de unos decenios. A finales del siglo XII la épica y la novela se producen a la vez; y compiten en el gusto de unas generaciones las últimas canciones épicas con las nuevas novelas.

Pese a esa curiosa contemporaneidad y a los influjos épicos que gravitan sobre las novelas primeras, nos parece muy significativa la distinción entre la canción de gesta y la novela, así como la boga de una u otra y su sustitución. La vigencia de una u otra forma literaria refleja no sólo una preferencia estética, sino un momento de la evolución histórica, de la sociedad y de la conciencia personal, de las ideas políticas y de la sensibilidad. No es pertinente de momento la cuestión de hasta qué punto la literatura recoge o preludia cambios más generales del sentir y del pensar; nos limitamos a la indicación de que esa mutación, no sólo formal, los refleja en una sutil correspondencia.

Hacia mediados del siglo XII se empieza a contraponer a la canción de gesta, anónima y «popular» en sus ideales heroicos y nacionales, la novela de «caballerías», «brillante y frecuentemente vanagloriosa exposición de las ideas modernas de esta edad y de todas sus modas caballerescas y cortesanas de pensar y sentir». Es un cambio de estilo tan notable como el paso del románico al gótico por los mismos años; y la creación de novelas no ha sido menos rápida que la de catedrales. Es menos de un siglo lo que va de «la tríada clásica» y las primeras obras de Chrétien de Troyes a la segunda recopilación en prosa de *Roman du Graal*, hacia 1240, que cierra el ciclo romántico de los caballeros de la Tabla Redonda. Durante esos años, a partir de unos elementos legendarios y míticos de lejana tradición céltica, los novelistas han creado para su público refinado y restringido uno de los mundos más sugestivos y más impresionantes de la historia literaria europea. Es el universo fantástico y misterioso, a la última moda de cortesías, por donde cobran vida figuras y mitos inolvidables: Tristán e Isolda, Erec, Lanzarote, Arturo y su corte, Merlín el Encantador, Perceval y el Santo Grial. Desplazando a los temas de la épica, al viejo Carlomagno «de barba florida», a Roldán y su «dulce Francia», los novelistas franceses entronizan la boga de las novelas de Bretaña, protagonizadas por esos caballeros

errantes que surcan las brumas de un paisaje irreal con nombres geográficos de Gales o Bretaña en los lindes con el misterioso Más Allá de viejos mitos célticos.

La novela no está sujeta a una preceptiva literaria definida. Ni su construcción fue analizada por poética alguna en la Antigüedad ni desde luego en la Edad Media, donde la división de los géneros poéticos se basa en viejos criterios borrosos. Formalmente peor diferenciada de la épica que en el caso de las novelas antiguas, que fueron siempre en prosa, careció también de un nombre específico; aunque a la larga se le fuera ajustando el de *roman(z)*, que era la designación general de «relato en lengua vulgar». En cuanto a su temática, a pesar de la aparente similitud del honor y la guerra en que se mueven sus héroes, por encima de las influencias comunes de la historiografía y de las leyendas mitificadoras de los juglares, hay algunos puntos de distinción que queremos destacar claramente. Veamos tres de ellos: 1) la gesta y la aventura; 2) el tradicionalismo épico; y 3) el romanticismo y lo individual del héroe.

LA GESTA Y LA AVENTURA

Comencemos con una cita de W. P. Ker, que hace ya mucho tiempo escribió un libro, claro y sabio, sobre esta oposición que enfocamos ahora: «Los dos grandes tipos de literatura narrativa en la Edad Media pueden distinguirse por sus incidentes favoritos y sus lugares comunes de aventura. Ningún tipo de aventura es tan común o está mejor representado en el modo heroico antiguo que la defensa de una plaza atacada por los enemigos. Tales son la historia de Hamther y Sorli en la sala de Ermanarico, de los Nibelungos en la corte de Atila, de la batalla de Finnesburh, de Walter en el paso de Wasgenstein, de Byrhnoth en Maldon, de Roldán en los Pirineos. Tales son también algunos de los pasajes más notables de las sagas islandesas: la muerte de Gunnar, el incendio de la mansión de Njal, la quema de Flugumyri, el último combate de Kjartan en Svinadal y de Grettir en Drangey.

La aventura favorita de la novela medieval es algo diferente: un caballero que cabalga solitario a través de un bosque; otro caballero; un choque

de lanzas, un combate a pie con espadas, "corriendo, saltando y luchando como dos fieras salvajes"; luego, tal vez, el reconocimiento: los dos caballeros pertenecen a la misma mesnada y están enrolados en la misma busca.

Esta colisión de fuerzas ciegas, este torneo a discreción, ocupa el lugar, en las novelas francesas, del antiguo género de combate. En el tipo más antiguo en los encuentros tenía cada uno siempre sus buenas razones para la lucha; no se deslizaban hacia esa especie de frivolidad combativa de los caballeros andantes de la novela».[2]

El contraste está bien aducido. Por un lado, en la épica, la batalla tiene una trágica seriedad. El héroe combate paladinamente en defensa de su patria, por cumplir con el deber sagrado del vasallaje hacia Dios y su rey en contra de los infieles enemigos o por defender su posesión feudal, y en el combate le va el honor y la vida. En cambio, en el aire festivo con que el caballero sale al campo desaforado «a buscar aventuras», en contra de malvados indefinidos y de encantamientos extraños, hay una cierta alegría deportiva, como en el lucimiento del torneo ante los ojos de las damas.

En la épica se pelea sobre un territorio firme, a veces por ese mismo suelo venerable, por un lugar real que defender o conquistar, en una geografía conocida; y a este anclaje en la tierra se unen otras ligaduras del guerrero, como son las del vasallaje y la religión. En sentido opuesto, el errar del caballero a la ventura traduce su indefinida libertad: «¿Quién sabe dó va?...». El código humanitario que defiende: socorrer a las doncellas apuradas, liberar a los injustamente oprimidos, etcétera..., es universal; y mucho menos franco que la cruzada contra el infiel o la lucha por la tierra.

Tal vez a alguien esa lucha sangrienta por una ciudad frente al curioso errar por mágicos confines le evoque el paradigmático cotejo de la *Ilíada* y de la *Odisea*. También en el mundo griego la predilección por el poema de aventuras y el héroe viajero es síntoma de una evolución social. La *Odisea* no es formalmente una novela, sino una epopeya que declina hacia lo novelesco. Pero aun en ella la Itaca a la que regresa Ulises es un contrapeso de ese mundo fabuloso de los episodios marinos, y Ulises, nos recuerda repetidamente el poeta, es uno de los héroes épicos de Troya.

El caballero andante pertenece a un tipo distinto del guerrero de la canción de gesta. Se ha liberado de esa relación firme del vasallaje del soberano, esencial, por ejemplo, en la *Canción de Roldán*. Busca honor y re-

nombre en beneficio personal y, como un poderoso señor feudal en época de débil poder monárquico, su vasallaje al venerable rey Arturo tiene un carácter ante todo honorífico. Más que el mandato del soberano o de la religión le impulsa a la proeza el afán de hacer méritos para obtener el amor de la dama, imperiosa y distante, y el gusto por el misterio y la lejanía, rasgos románticos que algo reflejan de la crisis histórica del feudalismo. Esa desconexión de la jerarquía y la incursión en el reino de lo fantástico pueden subrayarse en episodios novelescos que guardan cierta intención épica.

Me parece simbólico el parangón entre la muerte de Roldán en Roncesvalles y la de Arturo. Mientras el paladín francés muere combatiendo a los infieles, fiel a su patria y a su señor Carlomagno —tiene evidentemente a Dios de su parte, le tiende su guante, y Él le envía un ángel—, Arturo ha tenido que enfrentarse al traidor Mordred, su sobrino (o, según versiones más recientes su hijo incestuoso), al que mata y por el que es herido mortalmente. La fiel espada Durandarte, que Roldán intenta en vano quebrar, tiene su reflejo en Escalibor, la famosa espada mágica de Arturo, que éste manda arrojar a un lago, donde una mano misteriosa surge para recogerla y hundirla en las aguas. Al moribundo soberano de la Tabla Redonda acude a buscarlo un navío fantasma conducido por el Hada Morgana, que lo transportará a la Isla de Ávalon, la Isla de Cristal de los bienaventurados, para dormir allí hasta su futura reaparición.

La muerte de Roldán tiene un sentido heroico: buen vasallo de su tío el emperador, muere por su patria y su Dios y de acuerdo con su claro deber, aunque su orgullo excesivo le haya llevado al desastre, por no hacer sonar a tiempo el olifante en demanda de socorro. Las lamentaciones del viejo Carlomagno sobre su cadáver tienen un eco opuesto en las quejas de Arturo antes de morir: allí el elogio de la lealtad, aquí el recuerdo de la traición y la fatalidad. Arturo, como su espada Escalibor, vuelve al reino de la magia y del misterio de donde surgió, y sus quejas a un dios indiferente quedan sin respuesta. «Si hay alguna explicación para la desgracia del rey Arturo es sencillamente su propio destino: es, como Merlín indica en *La Suite de Merlín*, el rey *aventureux*, y así como *aventure* le dio su corona, así *aventure* se la quita».[3]

TRADICIÓN DE LA POESÍA «HEREDITARIA» Y FICCIÓN DE LAS NOVELAS

La épica canta a los héroes de un glorioso pasado. En este sentido, le es esencial la vinculación con la historia. La relación con una edad heroica no supone, sin embargo, la observación de cualquier deber de fidelidad histórica en hechos o personajes. Su mérito reside en la capacidad para representarse algunos vívidos retazos de una experiencia histórica, en una trama sobre famosos caracteres heroicos. «La poesía heroica implica una edad heroica, una edad de la gloria y del coraje sin una complicada organización política que oscurezca el talento individual y las hazañas personales, ni por otra parte un excesivo aislamiento del héroe por ausencia de una conciencia nacional o popular».[4] El héroe encarna unos valores sentidos por todo el pueblo y supone una concepción social homogénea de la vida. Aristócrata arcaico y guerrero, con un fatal destino trágico, el héroe de la épica es una figura de una pieza, de carácter sencillo, rudo y grandioso. El personaje de novela, más individualizado, carece de la seguridad de destino histórico y necesita buscarse esa personalidad que el héroe épico posee desde un comienzo.

El Carlomagno, «emperador de la barba florida», de Roncesvalles, muy poco tiene que ver con el emperador histórico; o el Atila de las canciones germánicas (del *Waitharius*, del Attlamal y el *Attlaquida*, y del *Cantar de los Nibelungos*) con el de la historia; pero uno y otro tienen la expresividad plástica necesaria para su papel poético. Fe en lo heroico, grandeza de caracteres y dramatismo de la situación son, en cambio, requisitos de la poesía épica. Un cierto primitivismo en la estructura de una sociedad poco complicada, sin graves conflictos ideológicos y un tanto anárquica y ruda para albergar a estos héroes violentos y sus conflictos son el marco que el poeta épico invoca. Por eso la poesía auténtica corresponde a épocas jóvenes de una literatura anterior a los refinamientos corteses y psicológicos. Necesita sencillez de trama y grandeza en sus motivos, y está alejada de la actualidad y de la vida vulgar. En su verso de son solemne y de fórmulas hieráticas habla de grandes momentos y de grandes personajes en un escenario arcaico y esquemático, dominado por la furia, la lealtad, los fragores metálicos y la muerte.

La novela, aunque pretenda cierta historicidad, como algunas novelas griegas o las narraciones del rey Arturo, no necesita ese escenario heroico,

excesivamente primitivo y esquemático. Aunque se refiera a un pasado explica también un modo de sentir presente; es hasta cierto punto una escuela sentimental. Expone unas formas de comportarse y de sentir con las que su público puede identificarse. Explora nuevos ámbitos de la realidad, se demora en la inquisición psicológica y en la pintura de costumbres; es, en una palabra, «moderna».

No vamos a detenernos más por el momento en esta oposición entre el mundo subjetivo y sentimental de la novela y el ambiente épico. Notemos sólo de paso que mientras a la épica le es esencial el verso con su rigidez expresiva, la novela se caracteriza por la «forma abierta», por la libertad formal, que refleja el carácter proteico de su contenido. También sus personajes vagan libres y cualquier cosa puede acontecerles, puesto que no se hallan ligados fijamente a un mito o leyenda histórica tradicional.

ROMANTICISMO E INDIVIDUALIDAD

«Romántico» viene de *roman* y comenzó por ser sinónimo de «novelesco». El adjetivo parece connotar una referencia inmediata a uno de los ingredientes, a primera vista imprescindibles, de la novela: el amoroso. El amor es una novedad en este género de literatura frente a la épica. Tanto en la literatura medieval como antes en las novelas de la Antigüedad. En su interés por las descripciones psicológicas y de costumbres, el amor es el tema típico y novedoso que ofrece más oportunidades a los novelistas.

La ausencia del tema en la épica era bien expresiva, y la filtración de episodios sentimentales denuncia el acercamiento a la novela. En poemas épicos tardíos del mundo antiguo sucede así. Ya en las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas (siglo III a.C.) y en la *Eneida* de Virgilio el amor pasional ocupa un lugar destacado. Aunque, también es importante notarlo, no es el protagonista masculino quien lo siente, sino los personajes femeninos, como Medea y Dido, heroínas ambiguas y apasionadas. También podemos detectar un proceso de «romantización» de historias épicas en la novelería pseudohistórica de las *Historias troyanas* de Dares y Dictis, en que los héroes épicos resultan figuras borrosas y enamoradizas de una falsificación que pretende modernizar las antiguas leyendas, corrigiendo a Homero. Estas

tramas con hilos románticos tendrán una importante repercusión en el momento medieval.

En este capítulo de la psicología amorosa la novela cuenta con un precursor literario en la lírica amorosa. En el medievo hay que señalar la influencia concreta de la poesía trovadoresca por un lado y la de la poesía clásica latina, principalmente de Ovidio, bien o mal entendido. Para los debates amorosos, los titubeos y emociones ocultas y la casuística pertinente, era el poeta latino un maestro de la expresión. Las escenas sentimentales —coloquios, monólogos, descripciones y comentarios— van cobrando progresivamente, del *Roman de Thebes* a las obras de Chrétien de Troyes, mayor amplificación. Frente a los combates guerreros, de los que se describen los embates graduales, están los sentimentales (la doncella que intenta encubrir su enamoramiento, la lucha interior de la razón y la pasión, etc.). El lector debe decidir cuál de los dos tipos de escenas le atrae más.

Sin duda que la influencia del público femenino es aquí decisiva. Se podría recordar a las nobles patronas de algunos novelistas, como la condesa María de Champaña, que encarga a Chrétien la historia de Lanzarote en pos de la amada reina Ginebra, o a las lectoras de novelas. Para ellas, la descripción de interiores y escenas de género, el bien decir cortesano y el refinado sentimentalismo, la derivación de la proeza al torneo ante los ojos de una dama que recibe el homenaje y premia a su galán victorioso, constituyen la mayor atracción. En fin, no sólo para el público femenino de la época era la descripción sentimental lo más atractivo de las novelas; también para el lector moderno resulta ese aspecto una de las grandes aportaciones de la novela a la civilización.

«En verdad que la cosa más notable de las novelas francesas era su "lenguaje del corazón", su habilidad en expresar la pasión y la emoción, su "sensibilidad", para usar un nombre del siglo XVIII para la misma clase de disposición. Pero esta técnica emotiva, ese uso ingenioso de un lenguaje apasionado en soliloquios y diálogos no era la única atracción de las novelas francesas. Era lo más importante en su momento e históricamente es lo que da a esas novelas, de Chrétien de Troyes y otros, su rango entre las ideas poéticas del mundo. Fue a través de su sensibilidad por lo que encantaron a su propia época, y ése fue el espíritu que legaron a las generaciones posteriores a través de los romances en prosa, como el *Amadís de Gaula*, hasta los

del siglo XVII, como el *Grand Cyrus* o *Cassandra*».[5] Volveremos luego sobre este tema del amor como característica. Aquí era conveniente su evocación para señalar que la acción del caballero no tiene, como la del héroe épico, un sentido político-nacional, sino una intención individual: pretende probar ante su dama y ante su público de la corte, y también ante sí mismo, su valor personal. La desocupación radical del caballero andante, que vagabundea en pos de la aventura y del amor, es característica de esta línea. Es muy curiosa esa falta de ocupación social, sin el recurso a la cruzada contra el infiel, que permite al caballero disponer de su tiempo para tales empresas individuales.

La Tabla Redonda es un centro de reunión, confluencia de incitaciones a la aventura y lugar de relatos maravillosos. Casi parece el fantasma anacrónico de un club británico de ceremoniosa charla con el pretexto del té. En la sesión plenaria de la corte, en la fiesta de Pentecostés, se guarda celosamente la costumbre de no ponerse a comer antes de que suceda una aventura, lo que evidentemente puede ocasionar notables retrasos de horario. (Como sucede en *Jaufre*, vv. 141 ss.) A la corte envía el caballero errante a todos sus vencidos para que presten homenaje al rey Arturo e informen de sus aventuras. Pero ante éstas, ante los peligros y encantamientos, el caballero avanza siempre solitario, enfrentándose a riesgo personal con lo inesperado. También su aventura guerrera, como el amor, es en cierto modo un asunto privado, personal. La victoria le aguarda porque es el elegido. Mientras que el héroe épico sellaba con la muerte su carrera, al protagonista de una novela de caballerías le aguarda un final feliz, convención del género.

Los tres puntos de distinción a que nos hemos referido, por muy dotados de significación que nos parezcan, no dejan de aludir a un esquema ideal, sobre cuya realización histórica caben múltiples variaciones y gradaciones. Pensemos, por ejemplo, en el *Beowulf* anglosajón, que puede definirse como un relato de aventuras. Su protagonista, Beowulf, es un matador de monstruos: mata al ogro que asedia al rey de los daneses, a la madre del ogro después en una segunda aventura, y finalmente lucha contra un dragón, al que mata; y él muere después a consecuencia de sus heridas envenenadas. Si el núcleo de la trama es fantástico, la atmósfera del poema es plenamente épica; lo son sus escenas y su final.

El mismo *Cantar de Roldán* es un poema épico muy tardío en comparación con la épica germánica; pero la decadencia de los valores heroicos de la épica está, en comparación con él, mucho más acentuada en obras poco posteriores como *La peregrinación de Carlomagno* o el *Coronamiento de Luis*. Estos cantares, entre otros, muestran la decadencia del poder real frente a la nobleza feudal insumisa y turbulenta, y la desconfianza en la realización de los valores éticos tradicionales y en la jerarquía hereditaria. Las típicas canciones de gestas feudales sobre Guillermo de Orange, Raúl de Cambrai, Garín de Lorena y Ogier el Danés presagian el carácter del héroe aventurero y no manifiestan la homogeneidad del sentir que suponemos en la base de la épica popular. Sin embargo, su tono fundamental conserva el trágico y salvaje carácter épico. Su atmósfera está lejana de la cortesía novelesca, lejana también de la quimérica vaguedad del mundo artúrico. (Podríamos aducir otra vez el paralelo entre la transición del románico al gótico con sus elementos a veces mezclados, lo que no empaña la distinción general entre ambos estilos.)

LAS TRES MATERIAS

Jean Bodel, que compuso hacia el 1200 su poema épico *La chanson des Saxons*, hizo en los versos de su introducción una distinción, citada como tópica por los historiadores de la literatura de esta época:

Ne sont que trois matieres a nul home antandant:
De France et de Bretaigne et de Rome la Grant;
Et de ces trois matieres n'i a nule semblant.
Li conte de Bretaigne sont si vain et plaisant;
Cil de Rome sont sage et de san aprenant.
Cil de France sont voir chascun jor apparant. (vv. 6-11)

Las tres «materias», de Francia, de Bretaña y de Roma, distinguen bien tres ámbitos literarios, el de la épica tradicional francesa, el de las novelas de caballerías y el de las leyendas de la Antigüedad grecolatina, matizadas de romanticismo en su adaptación medieval. Notemos la calificación de «ver-

dadera» para la materia de Francia, de «sabia y educativa» la de Roma y de «ligera y agradable» la de Bretaña. Aunque Bodel pretende con su obra ampliar la tradición épica, constata bien los méritos de las otras dos anteriores: la sabiduría de la tradición clásica y el atractivo fascinante del fabuloso mundo novelesco en torno al rey Arturo y sus caballeros. En la competencia por la popularidad y el favor del público la novela artúrica iba a imponer pronto sus misteriosos prototipos, porque reflejaban sin duda los afanes de la época, no sin haber incorporado enseñanzas de la épica tradicional y de las leyendas clásicas.

Cuenta Cesáreo de Heisterbach en su *Dialogus Miraculorum* (IV, 36), hacia 1220, la anécdota de unos monjes que ya dormitaban durante el sermón vespertino, pero se desvelan ansiosos al oír al abad que interrumpe su predicación con un relato que empieza: «Había una vez un rey llamado Arturo...». Hasta el sopor conventual alteraba el encanto bretón.

En una novela de mediados del siglo XIII, en verso, *Flamenca*, encontramos una descripción de una fiesta palaciega, a la que acuden numerosos músicos y juglares, que cuentan y cantan a porfía temas de literatura de la época. En este curioso repertorio se mezclan motivos de las tres materias mencionadas. Junto con temas bíblicos se citan historias de los personajes siguientes, en notable desorden: de Píramo, Píramo, Helena, Ulises, Héctor, Aquiles, Dido, Lavinia (cómo le envió ésta a Eneas una carta con una flecha sobre la cabeza del centinela, escena del *Roman d'Enéas*, vv. 8807 ss.); Polinices, Tideo y Eteocles; Apolonio de Tiro, Alejandro, Hero y Leandro, Cadmo de Tebas, Jasón y el Dragón insomne; Hércules; Demofonte y Fílide; Plutón y la esposa de Orfeo (como en el poema inglés *Sir Orfeo*); David y Goliat, Sansón y Dalila, Judas Macabeo; Julio César; la Tabla Redonda y el rey (Arturo), que daba respuesta a todo el que le preguntaba; Gawain e Ivain («del león que acompañaba al caballero al que salvó Luneta»); de la muchacha bretona que encarceló a Lanzarote cuando le rehusó éste su amor; de Perceval, «que llegó a la corte a caballo»; de Ugonet de Périda (?); de Governail, el fiel compañero de Tristán; Fenice y la bebida somnífera (de *Cliges*, novela de Chrétien de Troyes); Guinglain (de *Sir Libeaus*), del *Caballero de la carreta*, de Chrétien, Guiflet, Calogrenante, Kay, Mordred; del conde Duret, que fue desposeído por los Vándalos y albergado por el Rey Pescador (?); la suerte de Hermeliz (?); el Viejo de la Monta-

ña y sus Asesinos; las Guerras de Carlomagno; Clovis y Pipino de Francia, la Caída de Lucifer; Gui de Nanteuil; Oliver de Verdún; la Caída de Dédalo y de Ícaro («cómo se ahogó por su vanidad»). Los cantos del trovador Marcabrun son citados al final de esta larga serie de temas.

Como señala W.P. Ker, «el autor de *Flamenca* ha ordenado su librería con algunas incongruencias; Dédalo pertenece propiamente a la "materia de Roma", con la que el catálogo comienza, y Lucifer interrumpe la serie de canciones de gesta. La "materia de Bretaña", sin embargo, está por separado y bien representada» (o. c., p. 387). Es notable también, apuntamos nosotros, que los temas bíblicos y épicos quedan bastante por debajo de los episodios novelescos y de las leyendas antiguas, tanto en número como en relieve de la ordenación, lo que indica un cambio de apreciación respecto a una época anterior. El autor de la novela pretende mostrarnos su cultura literaria al día, al destacar los episodios de la mitología clásica y la novelística sobre la temática épica y bíblica.

W. P. Ker ha recogido otro catálogo de narraciones semejantes a ésta en una obra inglesa, unos tres siglos posterior, en *The Complaint of Scotland* (cap. VI), editada en 1549. En un curioso pasaje se habla de una reunión de pastores donde, para entretenerse, cada uno cuenta un cuento o fábula («ane gude tayl or fable, to pas the tyme quhil euyn»). En los temas se mezclan los «cuentos de Canterbury» con episodios de canciones de gesta de la Pequeña Bretaña y conocidos relatos artúricos («La profesión de Merlín», «Gawain y Calobrante», «Lanzarote del Lago», «Arturo de la Pequeña Bretaña»), con leyendas irlandesas y cuentos populares (que sustituyen a las leyendas de origen bíblico que han desaparecido) y con narraciones mitológicas clásicas de griegos y romanos. Es ésta una muestra de la extensión y popularidad de las novelas de caballerías, que hasta el siglo XVI conservan un prestigio y han ido aumentando su público, que no es ya el auditorio cortesano inicial, sino uno más amplio, burgués y en cierta medida popular. No sabemos si es más de admirar la rápida difusión de estas novelas (en poco más de cincuenta años los personajes del ciclo artúrico se han hecho famosos en toda Europa occidental, a finales del siglo XII y principios del XIII) o su pervivencia en el favor del público lector hasta el siglo XVI. Todavía en el siglo XVII entusiasmarán sus prolíficas continuaciones a lectores férvidos como Don Quijote en la Mancha remota.

La competencia con la vieja épica es interesante, así como el desplazamiento del cantar de gesta por la novela de caballerías, exponente de un nuevo mundo estético y sentimental. La comparación entre una y otra está ya implicada en los versos de Jean Bodel; pero un juicio curioso sobre este parangón lo encontramos evocado más tarde en el *Orlando Innamorato* de Boiardo (II, canto XVIII):

> *Fo gloriosa Bretagna la grande*
> *Una stagion per l'arme e per l'amore,*
> *Onde ancora oggi il nome suo si spande,*
> *Si che al re Artusse fa portare onore...*
> *Re Carlo in Franza poi tenne gran corte,*
> *Ma a quella prima non fo sembiante...*
> *Perché tiene ad Amor chiuse le porte*
> *E sol se dette alle battaglie sante,*
> *Non fo di quel valore e quella stima,*
> *Qual fo quell'altra che io contava in prima.*

Pero esa gloriosa Bretaña «stagion per l'arme e per l'amore» no es, a diferencia de la Francia de Carlomagno, más que un espejismo literario, un mito espléndido de las novelas de caballerías. «En los legendarios tiempos del rey Arturo, cuya fama es conocida entre todos los ingleses, el país estaba lleno de hadas y su reina danzaba muy a menudo con sus compañeras por los prados», dice «la comadre de Bath» en los *Cuentos de Canterbury* (compuestos hacia 1370). Como ya dijimos, no sabemos si es más de admirar la rápida difusión de esta literatura (en menos de cincuenta años, de 1270 a 1230) o la pervivencia de su mágico atractivo.

3
EL AMOR CORTÉS

EL AMOR, UNA INVENCIÓN DEL SIGLO XII

Según una frase famosa (de C. Seignobos), «el amor es un descubrimiento del siglo XII». Esta afirmación paradójica puede matizarse. Evidentemente no se refiere al sentimiento espontáneo y natural (si suponemos que existe tal tipo de sentimientos), sino a una estilización de la pasión de origen literario. Como otras expresiones sentimentales, y tal vez en mayor medida que ninguna, el amor está sujeto a modas. La sociedad ofrece a los amantes un cierto repertorio de actitudes y un código valorativo de las mismas. La elaboración de éste y su ejemplificación, y su propaganda, suelen correr a cargo de la literatura. Ahí está esa otra famosa frase (de La Rochefoucault) de «que pocos se enamorarían si no hubiesen oído hablar del amor». Desde esta perspectiva, parece indudable la influencia de la literatura del período cortés, que no sólo ha introducido el amor como uno de los grandes temas novelables de la vida, sino que ha elaborado en torno a él todo un programa de gestos y de sentires, casi diríamos una mística del amor, prototipo idealizado por muchos siglos. Los primeros grandes mitos del amor reciben en este momento histórico su figura clásica. El amor que se enfrenta a la sociedad en *Tristán e Isolda*, el amante adorador sumiso de la amada imposible en *El caballero de la carreta*, los conflictos entre el amor, el matrimonio y la aventura en *Erec*, *Cligés*, *Ivain*.

Si la literatura crea un mundo ficticio, no por ello deja de influir en la realidad. Lo que comienza como retórica de círculos aristocráticos acaba por extenderse y convertirse en tópico de la generalidad. El fraseo afectado y exquisito de los elegantes puede, al cabo de los años, ir a parar en lugar común. En la popularización civilizadora pocas ideas han tenido un éxito de difusión se-

mejante a esta del amor romántico del siglo XII. *L'amour*, que comenzó por ser en su origen una moda literaria medieval, ha sido la gran invención de la que extraerán variaciones los poetas y novelistas europeos en una ininterrumpida tradición. Regustos de la cortesía caballeresca han impregnado su vocabulario y su teoría hasta cuando ya nada quedaba de las cortes y del ambiente feudal, donde naciera. Aun en nuestros días, cuando las relaciones amatorias no son precisamente parecidas a las de la cortesía medieval, podrían percibirse en las novelas sentimentales de uso más popular algunos ecos amanerados de la concepción caballeresca de esa estilización del amor.

Ese refinamiento sentimental denominado en provenzal como *fine amor* y, de modo más general hoy, como «amor cortés», *amour courtois* (expresión inventada hacia 1880 por Gastón París), tuvo sus orígenes en la Francia meridional de los trovadores. Éstos fueron los primeros difusores y propagandistas de ese modo de comportarse con las damas, que representa una revolución respecto de los hábitos de la época. La misma palabra *amour* es de origen provenzal. (En francés los derivados de abstractos latinos en *-or* suelen concluir en *-eur*, por ejemplo, *douleur*, mientras en provenzal acaban en *-our*.)

La concepción difundida por la lírica ha encontrado una cálida acogida por parte de los autores de novelas. El cruce de esa sensibilidad con la atmósfera misteriosa y trágica de algunas leyendas de la Antigüedad clásica o del mundo céltico, reinterpretadas al gusto de la época, ha sido decisiva para el romanticismo de la cortesía medieval. Como ya hemos indicado antes, parece apropiado pensar en la corte de Inglaterra en los tiempos de Leonor de Aquitania y en la de su hija María de Champaña como los lugares brillantes para tales encuentros de influencias. Es precisamente en la corte de la condesa María, la que encargó a Chrétien su *Lancelot*, donde se compone el famoso *Tractatus de Amore*, que recoge de una manera programática y teórica las normas del amor cortés.

Los rasgos más acusados de esta doctrina amorosa son cuatro: humildad (del amante), cortesía, adulterio y religión del amor. Así lo consideró C. S. Lewis en su estudio sobre *La alegoría del amor*. Vamos a seguir muy resumidamente sus anotaciones.

Humildad debe ser una de las virtudes básicas del caballero ante la amada. Es a ella a quien se ensalza, situándola en un plano superior, difícil de

merecer; y el caballero se humilla ante la dama, le rinde vasallaje y suplica a cambio de su servicio, sus favores amorosos. Esta postura de sumisión se expresa en el lenguaje feudal del tiempo. La amada es invocada como «señora», *domina* o *domna* (lo que da en castellano 'dueña') o como «señor feudal», *midons* (del latín *meus dominus*), a quien se rinde vasallaje. El traslado de la terminología del poder a las relaciones amorosas, que se ha llamado «feudalización del amor», es muy interesante. El amor que el vasallo fiel debía sentir hacia su señor feudal es trasladado, en una ágil metáfora, a la amada. Puede haber influido en esta postura de sumisión la condición social de algunos trovadores o la de los jóvenes escuderos que realizan su educación cortesana en torno a la castellana, que preside las fiestas en las salas de la corte. Pero es dudoso que la explicación sociológica sea concluyente para explicar toda la metaforización del lenguaje. En todo caso, no sirve para el primer trovador, Guillermo IX, duque de Aquitania.

La cortesía es ese refinamiento de maneras cortesanas que la buena sociedad impone, en contraste con la rudeza del guerrero y con la zafiedad de los villanos, y que se expone de modo especial en el galanteo. De ahí puede deducirse un nuevo énfasis en esa educación mundana, que se encuentra en los tratados cortesanos y en los *ensenhamens* de algunos trovadores. En la novelística, ese ideal del caballero cortés aparece en Geoffrey de Monmouth y en la segunda redacción del *Roman d'Alexandre*, aun marginalmente; en la «tríada clásica» se perfila ya claramente, y resalta en las novelas de Chrétien de Troyes. La corte del rey Arturo será el espejo de toda cortesía, donde los paladines rivalizan con el modelo de tales virtudes propuesto en Gauvain, el perfecto *gentleman.* (Como se propone también un ejemplo de caballero descortés en el senescal Keu, que acaba siempre recibiendo una dolorosa lección.)

Una vez más la consideración sociológica puede aclararnos esta postura, al presentarnos la vida en el castillo con su etiqueta de salón y los halagos más o menos interesados a la señora de la casa, protectora de poetas y dictadora de las normas palaciegas. Podemos pensar de nuevo en el público femenino de las fiestas y en esa sala de damas de los castillos. En el galanteo a la moda el papel activo corresponde al caballero, quien debe servir a la dama, que atiende como desde un estrado a sus proezas. En el «cortejar» o «hacer la corte» tiene la amada la última palabra, y se permite fingir desdenes y aprestar obs-

táculos para probar a su galán. Los largos regateos de ese flirteo son para ella lo más sabroso de esa relación un tanto convencional, al menos en sus gestos. La demora en conceder sus favores da pie a las quejas líricas y a la nostalgia melódica de los trovadores. *La belle dame sans merci* sabe prolongar ese juego cortesano. En el largo asedio galante se purifica y se sublima el deseo sexual. Por encima de esa sensualidad de sus temas se elabora una psicología cada vez más sutil y más espiritual. Con todo su formalismo y su idealización etiquetada, esta cortesía supone un amable impulso civilizador en medio de la brutalidad de los tiempos, que reflejan, con trazos más reales que los de la lírica y la novela, los cantares de gesta y los relatos históricos.

AMOR CORTÉS Y ADULTERIO

En cuanto al adulterio, considerado como otro de los rasgos típicos de ese amor refinado, podemos repetir la sencilla observación de C.S. Lewis: «Cualquier idealización del amor sexual, en una sociedad donde el matrimonio es puramente utilitario, tiene que comenzar por ser una idealización del adulterio».

«En la práctica real de la sociedad feudal el matrimonio no tenía nada que ver con el amor y ningún despropósito sobre el matrimonio era tolerado». Sobre todo en las capas superiores de la sociedad medieval (lo que no parece exclusivo de la época) los matrimonios eran dictados por las conveniencias sociales y dispuestos por las familias, sin gran intervención de los contrayentes. Una rica heredera era pretendida por otros señores influyentes, que ambicionaban aumentar con su dote sus dominios territoriales. Las diferencias de edad entre contrayentes no les importaban demasiado; y los jóvenes sin grandes recursos no tenían nada que hacer frente a los viejos señores con buenas rentas para alcanzar la mano y la dote de una joven casadera de buena familia. Tanto los viudos como las viudas volvían pronto a contraer matrimonio, por lo general, si tenían con ello oportunidad de agregar nuevas tierras a sus dominios. En ese aspecto la política matrimonial de la Edad Media es de un pragmatismo despiadado.

La exaltación lírica del adulterio podía considerarse como una expansión sentimental, permitida al margen de la práctica matrimonial, que guar-

daba más relación con la hacienda y la posesión física de los esposos que con la faceta sentimental. Esta apertura cortés al adulterio, por lo menos espiritual, que choca violentamente con la práctica de la época, en que la mujer estaba sometida a los varones de la familia, pero también con las normas de la moral cristiana, representa un mayor margen de libertad personal para la mujer, sometida a ese duro servilismo matrimonial a que aludimos. Cito a A. Viscardi (o. c., p. 206): «La concepción cortés del amor, que implica la afirmación de la legitimidad del adulterio espiritual, reivindica para la mujer una, aunque limitada, libertad; por cuanto rechaza y condena enérgicamente la condición social que ponía a la mujer en la imposibilidad de elegir y en la necesidad de dejarse, pasivamente, escoger. La concepción cortés afirma que la institución social del matrimonio respecta sólo a la vida, diremos, física; mientras que la vida espiritual está regulada por la ley de la *fine amor*, para la cual la mujer no sólo es libre, sino además "soberana"; para la que no es escogida, sino que ella elige, restituye a la mujer, en el orden espiritual, plena autonomía de determinación y de deliberación». Naturalmente la discordia entre el plano físico y el espiritual crea una tensión, que puede abocar a un trágico conflicto (por ejemplo, en el *Tristán*) *o* resolverse felizmente en contados casos (como en el *Cligés* de Chrétien).

En el tratado sobre el amor que escribió el capellán Andreas en la corte de Champagne (el título completo de la obra es *De Arte Honeste Amandi* y se compuso a principios del siglo XIII), la posibilidad de un amor existente entre los esposos es categóricamente rechazada: «Dicimus et stabilito tenore firmamus amorem non posse suas inter duos iugales extendere vires» (*id.*, I, 6 F). Las razones por las que «el amor no puede extender sus fuerzas sobre dos cónyuges» aparecen en un juicio emitido por la condesa, que Andreas cita en su capítulo «De variis iudicibus amoris». Los amantes se conceden cualquier cosa recíproca y gratuitamente, sin ninguna obligación de necesidad, mientras que los esposos están obligados por el deber a todos los deseos de uno a otro. Aparte de la razón sociológica expuesta anteriormente, esta obligación mutua entre esposos impide la relación libre que caracteriza al amor noble. La obediencia de la esposa hacia su marido contrasta con la posición dominante de la dama en el amor cortés. El amor conyugal carece de mérito, mientras que el amor cortés supone los riesgos de lo esforzado y lo furtivo. Se admite la existencia entre esposos de una posible *maritalis affectio*

distinta del amor. Pero sería abusar del sacramento matrimonial pretender convertirse en un *vehemens amator* de la propia mujer. Quien cometiera tal impropiedad sería simplemente un adúltero, *in propria uxore adulter*, según el capellán Andreas. (Ya veremos más adelante cómo Chrétien en su *Erec* opone a esta teoría una rehabilitación romántica del matrimonio.)

Aunque esto no lo dice tan explícitamente el texto, podemos agregar que la rutina matrimonial es algo opuesto a la exaltación sentimental del amor cortés en busca de una recompensa difícil o imposible. Esta dificultad de la recompensa física hace que la pasión de los amantes se purifique y, a pesar de su sensualidad, cobre tonos más agudamente espirituales. Es el amor que sabe apreciar los pequeños gestos, que aguarda las mínimas señales y favores de la amada, en espera de la última e íntima unión, que tal vez no llegará nunca. Como la tensión potencia el anhelo amoroso, la recompensa fácil puede apagarlo. En el regateo de gracias y favores por parte de la amada hay una dosis de habilidad psicológica. Por otra parte, en todo este juego hay un tanto de retórica literaria, de afectación cortesana y de pose formal. Los señores feudales que aprobaban ese galanteo con sus esposas no habrían dado con tanta facilidad su beneplácito a esos cortejos de los trovadores, de suponer que después de la teoría las relaciones podrían concluir en una práctica del adulterio. Una anécdota de la época cuenta cómo un celoso señor feudal hace asesinar al trovador amante de su esposa y, después de arrancarle el corazón, obliga a su mujer a comérselo. Real o falso, el relato es significativo. Los tratos de los nobles a sus esposas eran con frecuencia de una notable brutalidad. Todo ese galanteo cortesano adquiere una coloración más viva en contraste con las costumbres reales de los matrimonios de la nobleza de la época: mujeres repudiadas, abandonadas, que se retiran a un convento para el resto de sus días, encarceladas en un apartado castillo, o que pasan de un esposo a otro, según el capricho o la política de los grandes. Es éste uno de los puntos de frecuentes fricciones entre la Iglesia y la nobleza, o la monarquía, cuando los eclesiásticos se resisten a ceder a las pretensiones de declarar la nulidad del matrimonio o salen en defensa de alguna dama abandonada. Por ello durante su época de esplendor resulta una amable compensación para las damas sentirse rodeadas de un círculo de cortesanos y poetas, halagadores, que les dedican un afecto fiel de vasallos, sumisos, de modo personal, y las rodean de atencio-

nes. En su forma más exagerada le tributan una adoración que roza el énfasis religioso, por su aspecto idolátrico, como en ciertas expresiones del *Lancelot* o del *Tristán e Isolda* de Gottfried de Estrasburgo.

Como en toda estilización artística, la lírica trovadoresca tiende a una progresiva exageración de sus caracteres distintivos. En la retórica formal el esoterismo del *trobar clus*, el trovar más oscuro y difícil, es uno de sus avances extremos. En cuanto a los extremos de su significación, la lírica avanza por un lado hacia la abstracción alegórica, y por otro hacia el misticismo, según que acentúe el carácter conceptual de sus términos psicológicos o que extreme su espiritualismo. La insistencia en el aspecto subjetivo de la pasión, propia de toda la lírica, adquiere mayor cadencia emotiva en el distanciamiento del objeto amoroso, como sucede con el amor lejano, *amor de lonh*, misterioso y quimérico, de Jaufré Rudel, o con la renuncia a una realización de las ansias amorosas en Dante y los poetas del *dolce stil nuovo.*

Al constatar la omnipotencia del amor, los poetas le aplican caracteres divinos. Lo consideran como un dios, con una personificación alegórica de antecedentes en poetas latinos clásicos (en los *Minnesinger* alemanes es una diosa, como la antigua Venus; *Minne* es femenino) o bien una fuerza instintiva de la Naturaleza. También se diviniza y adora en un culto sacrílego a la amada. En todo ello hay una dosis muy amplia de retórica, ya que estos poetas cristianos no podían tomar esas expresiones al pie de la letra. El culto y la lírica mariana, que alcanza su mayor incremento en los siglos XII y XIII, referirá a la persona de María epítetos y fórmulas de ensalzamiento que tienen paralelo en estas invocaciones profanas a una amada imposible.

Es difícil precisar los orígenes de esta concepción del amor, tan extraña a la práctica real de la sociedad de la época. Sobre estos orígenes se ha escrito mucho, y mucho se ha discutido sobre las hipótesis más sugestivas al respecto. De la explicación sociológica, que daría cuenta de su acogida y difusión más que de sus concretos orígenes, ya hemos apuntado algo. La teoría que suponía una influencia latente de la herejía de los cátaros albigenses, tan ferozmente reprimida en la época, es muy atractiva, pero no parece resistir un análisis detallado. Otra teoría supone la influencia árabe (con influjos líricos precisos que llegaron desde España al sur de Francia). Otra resalta los posibles influjos de la lírica latina amorosa, clásica y tardía; especialmente fecunda habría sido la influencia de la erótica ovidiana, recogida por los auto-

res medievales con una interpretación poco crítica; *Ovid misunderstood*, según C. S. Lewis. Más concretamente, entre las posibles influencias de movimientos espirituales de la época, R. R. Bezzola se ha referido a la de Roberto de Abrissel (fundador de la influyente, aristocrática y feminista abadía de Fontevrault) sobre la personalidad inquieta de su contemporáneo el duque Guillermo IX de Aquitania, el primero de los trovadores.

El problema no nos atañe aquí directamente, y remitimos a los interesados a la abundante bibliografía sobre el asunto. Probablemente la más cómoda solución sea la de un cierto eclecticísmo. Junto al problema técnico de los orígenes está el de la difusión extraordinariamente rápida de la lírica trovadoresca, con su retórica amatoria, y el éxito de ésta, formalmente difícil y compleja, en el ámbito europeo, desde Galicia al Danubio.

Ciertamente que al extenderse esta poesía sufre modificaciones y se aleja de su núcleo originario, el sur de Francia, centro de una civilización peculiar. El amor cortés del norte de Francia es bastante diferente del occitano. Ninguna muestra más clara de esas diferencias que la obra de Chrétien de Troyes, defensor del ideal de un matrimonio en el que el caballero puede combinar el amor con la aventura y ser a la vez esposo y amante perfecto, después de un aprendizaje a través de la proeza heroica. Pero también en la fatalidad del Tristán, en que el amor se impone a los amantes por encima de las reglas de la cortesía, hay junto a los tonos trovadorescos una veta profunda peculiar. Ahora bien: la fuente para esa exaltación lírica de la pasión, el prestigio del amor apasionado como desafío individual, cortesano empeño de una libertad juvenil contra las imposiciones sociales del matrimonio, estuvo en la poesía de los trovadores del Languedoc.

EL AMOR ROMÁNTICO, ALIADO DEL MATRIMONIO Y LA PROEZA

El amor exaltado por los trovadores como fuerza educadora y sentimental suponía, pues, en su realización, una peligrosa oposición a la moral de la sociedad de la época. Si en el sur de Francia, donde la Iglesia y el clero habían perdido gran parte de su poder y donde la atmósfera cortesana tenía una especial ligereza y una amable sensualidad, se desarrolló tal concepción del amor, ésta sufrió al difundirse por el Norte, más riguroso y mora-

lista, ciertas correcciones. «El amor cortés tenía que ser salvado para la imagen ideal caballeresca, y el matrimonio para el amor cortés. De la contradicción interna de ambas concepciones cobra vida en gran parte la obra de Chrétien y en general la novela cortés» (E. Koehler).

Si la lírica ofrecía la expresión de unos momentos privilegiados de la pasión amorosa, y en especial las quejas de la ausencia y el rigor de la distancia entre los amantes podían ser tema privilegiado de la poesía, la novela necesitaba algo más. Por su misma composición genérica la novela narra un proceso: no sólo la distancia entre los amantes, sino la superación de ésta; no sólo la expresión de unos afectos subjetivos, sino la relación de éstos con un proceso objetivo en un mundo novelesco.

Chrétien encontró en la corte de Arturo y en su mágica atmósfera el cuadro ideal para desarrollar los amores de sus héroes. La relación entre el amor y la aventura, con un final feliz, estaba ya en el *Eneas.* La oposición entre amor y aventuras, sociedad e individuo, pasión y matrimonio estaba paradigmáticamente expuesta en la trama de *Tristán e Isolda*, que como revulsivo tanto iba a influir en la obra del mismo novelista. Chrétien ha sabido ofrecer una solución a la oposición entre la lealtad amorosa y el deber caballeresco en el *Erec* y el *Ivain*, y componer un *anti-Tristán* o *hyper-Tristán* en *Cligés.* Incluso al replantear el tema del amor cortés adúltero en el *Caballero de la carreta* lo ha hecho con tonos muy diferentes al de *Tristán*, encubriendo la falta de los amantes, sublimada por el amor esforzado de Lanzarote. (Como señala A. Durán, «la relación Tristán-Isolda se corresponde, aparentemente, con la relación Lanzarote-Ginebra, pero mientras que los primeros experimentan ciertos complejos de culpa por su traición a Marc, los segundos, alentados por los conceptos del amor cortés, no sólo no experimentan ningún sentimiento de culpabilidad, sino que ni siquiera se plantean el problema de la traición».) El novelista intenta evitar el posible conflicto trágico latente en ese amor imposible hacia la dama alta y lejana, con mayor o menor fortuna. Realmente esta tensión entre el amor y el servicio caballeresco ofrece muchas posibilidades de variación. En la *Vulgata* el amor de Lanzarote y Ginebra será considerado como una pasión culpable y pecaminosa a la manera tristaniana, y se extraerán de esta consideración nuevos matices psicológicos y otras consecuencias que afectan a la propia estructura de la novela.

No sólo el Tristán se opone a la feliz combinación de los motivos amor-caballería en Chrétien. En otras obras se marca desde diferentes perspectivas la oposición: en el *Chantefable de Aucassin y Nicolette* el protagonista no quiere dedicarse al servicio de las armas, porque encuentra su felicidad en el retirado idilio con su amada; en el *Roman de la Rose* la verdadera proeza consiste en la conquista difícil de la dama, y a través de la alegoría hay una presentación que margina, al reducirla a decorado, la empresa caballeresca. Finalmente, en la novela *Flamenca*, ya de mediados del siglo, tenemos otra presentación del tema del amor adúltero sin todo ese trasfondo ético. En esta novela, compuesta en el área provenzal y con una decidida impronta ovidiana, el tema del amor adúltero se acerca al planteamiento aburguesado y licencioso de los *fabliaux* y «novelas breves». Importa sobre todo el ingenio del amante y de la dama para burlar al celoso marido; y la moral de esta historia es el castigo del celoso mediante el cumplido adulterio de la dama y su amante, buenos conocedores e intérpretes de los consejos del *Arte de amar* de Ovidio y de las preceptivas trovadorescas.

En los conflictos del amor y la aventura, combinados en una empresa feliz u opuestos en un destino trágico, tenemos las dos fuerzas motoras de la novela de caballerías. Motivo para descripciones sentimentales y análisis psicológicos, un tanto tópicos en general, pero con algunos toques peculiares de poética intuición no raramente, ese amor ingenuo, idealizado y literario, tiene un especial valor en contraste con «la anárquica y brutal realidad del mundo cotidiano de la segunda edad feudal, que parece separado por un abismo del cuadro humano ideal que nos ofrecen los poetas» (E. Koehler).

4
CUESTIONES DE POÉTICA

ACERCA DE ALGUNOS TÉRMINOS LITERARIOS: EL «ROMAN»

Desde la perspectiva de la historia literaria la distinción entre el tipo de narración larga que llamamos «novela» y la corta que designamos imperfectamente como «novela breve» es fundamental. Esta distinción está representada en otros idiomas europeos por una variedad de términos que proceden del francés. *Roman*, opuesto a *nouvelle*, ha repercutido en el italiano *romanzo* opuesto a *novella*, y en el alemán *Roman* opuesto a *Novelle*. (La distinción está ya trazada en el siglo XIII, en francés e italiano; el alemán ha utilizado la palabra *Novelle* desde el siglo XVIII.) El inglés, que ha conocido la distinción de *romance* y *novel*, usa en la actualidad preferentemente los términos de *novel* para la narración larga y *short story* para la breve. El castellano distingue ambos tipos de relato por la adjetivación, ya que aquí el vocablo «romance» designa desde el siglo XV un tipo de composiciones poéticas breves de carácter tradicional. Al no poder utilizar la palabra «romance» para marcar la oposición de «narración larga» frente a la «novela breve», el vocablo «novela», importado del italiano, ha servido para designar a las dos. El término aparece usado todavía con propiedad etimológica en los siglos XVI y XVII, cuando se aplica a relatos como las *Novelas ejemplares* de Cervantes, que pertenecen al mismo género literario que las *Cent nouvelles nouvelles* (siglo XIII), el *Novellino* italiano o los relatos coleccionados por Chaucer en sus *Cuentos de Canterbury* o por Boccaccio en su *Decamerón*.

El *roman* y la *nouvelle* representan dos instituciones literarias muy diferentes, y la historia de uno y otro género narrativo son independientes. Aunque en el terreno de la práctica histórica puede haber influencias entre ambos (tanto por inclusión como por enfrentamiento), la distinción teórica es

primordial. Ya en la Edad Antigua y después en la Edad Media pueden destacarse diferencias de tono entre ambos: carácter idealista y romántico del *roman* frente al realismo picante de la *nouvelle*; sentimentalismo del uno frente a la ingeniosidad del otro; importancia de los personajes frente a la novedad de un suceso pintoresco, etc.; y tanto como las diferencias de composición importa la intención literaria del autor, muy diferente en uno y otro caso.

En la Edad Media se ha destacado el carácter *caballeresco* y *cortés* del *roman* frente a las notas de un costumbrismo *burgués* y *satírico* en la *nouvelle*. Probablemente no es una casualidad que el apogeo de la *nouvelle* en los siglos XIII y XIV sea paralelo al agostamiento del *roman*, cortés y caballeresco; puede verse en este fenómeno el reflejo sintomático de una evolución histórica más general. Pero de momento vamos a atender a la aparición del *roman* como género.

La palabra *roman* (italiano, *romanzo*; español, 'romance') procede del adverbio latino *romanice*, que designaba el uso de una lengua románica, en la conversación o la escritura, por oposición al latín. El antiguo francés *romanz*, en su origen una forma adverbial, ha sido considerado como el nominativo, con una desinencia-*z*, de un sustantivo *roman*, el román paladino, «en el cual suele el pueblo hablar a su vecino» (G. de Berceo) y a la vez para el relato compuesto en éste. Es la lengua vulgar y popular (italiano, *il volgare*) frente al latín, docto y escolástico. *Enromancier*, *romanzare*, *romançar* significan poner por escrito en una lengua romance un texto o traducirlo del latín. *Mettre en roman*, se dice también. Es significativa esta relación del *romancear* con el traducir en los comienzos de la literatura europea de filiación latina. *Roman* tiene en principio un sentido muy amplio, que puede convenir a cualquier tipo de narración, épica, histórica o hagiográfica, sin distinción. Sólo después, por oposición a otros términos más concretos (por ejemplo, *chançon de geste*, *conte*, *fabliau*, *lai*, *nouvelle*, etc.), va restringiendo su sentido hasta designar un género literario: la novela, en francés; el «romance», en castellano. En sus últimas novelas ya Chrétien de Troyes parece usar la palabra *roman* con ese sentido específico.

Este valor más concreto está supuesto en la creación del adjetivo *romanticus*, que significa 'de novela', 'propio de las novelas' o 'novelesco', por una trasposición al latín de la expresión. Aparece ya atestiguado en el siglo XV, cuando un autor nos habla de «ex lectione quorundam romantico-

rum, id est librorum compositorum in gallico sermone poeticorum de gestis militaribus, quorum maxima pars fabulosa est». Este concepto del *liber romanticus*, relacionado con las aventuras caballerescas (*de gestis militaribus*) y la fantasía (*fabulosa est maxima pars*), repercutirá mucho después. Todavía en el siglo XVIII en inglés y alemán «romántico» significaba 'lo que podría suceder en las novelas'. (El equivalente francés es *romanesque*; español, 'novelesco'.) Entre lo romántico y la novela existe una viva conexión espiritual.

Es interesante observar esa falta de una designación específica para el género de la novela. Sólo por oposición y exclusión de otros tipos de narración consigue apropiarse un nombre que originalmente tenía una significación muy general. Tampoco en la Antigüedad había obtenido la novela una denominación especial, ni su composición fue estudiada en ninguna preceptiva literaria. Es éste un género definido por su propia indeterminación frente a los demás. Por su forma abierta, como la épica, tenía un ilimitado horizonte narrativo; pero frente a la epopeya podía permitirse una mayor variedad de temas y tonos; y el verso o la prosa podían servirle de medios expresivos, sin representar nada esencial a su espíritu proteiforme. A diferencia de las novelas antiguas y de las modernas, las primeras novelas medievales (del siglo XII) han utilizado el verso como instrumento narrativo. El octosílabo pareado, verso para la recitación, pero no para el canto (a diferencia de las «tiradas» de las canciones de gesta), ha precedido aquí al uso de la prosa. El cambio de verso a prosa realizado hacia el 1200 es significativo de un proceso espiritual; pero no es esencial a la constitución o composición del género. (También en las novelas bizantinas encontramos esa utilización del verso en la misma época.) Sin embargo, es un verso recitativo que no confiere énfasis a la narración, que pertenece al llamado «estilo medio»; es decir, al menos definido de los estilos. Esta libertad formal de la novela es uno de sus rasgos peculiares. Sin reglas de composición y desconocida de las retóricas clásicas y las preceptivas literarias, la novela nace de nuevo en esa informalidad típica de la larga narración pseudo-histórica. Este renacer de la novela es, en buena parte, un nacimiento original, por cuanto ignora las principales obras antiguas del género. (Aparte de las leyendas sobre Alejandro, las *Crónicas troyanas* de Dares y Dictis y el *Libro de Apolonio*.) Por otra parte, en cambio, su proceso de

formación no deja de ofrecer ciertas analogías con la constitución de la novela en el mundo antiguo, en su dependencia de narraciones pseudohistóricas y de lo que podíamos llamar «romantización» de temas épicos.

«MATIÈRE» Y «SEN»

La novela medieval está en clara dependencia de una tradición, más que por unas reglas de composición (que ya hemos anotado que no pudo heredarlas, porque no existieron en época antigua), por una temática y una técnica literaria. El tema de las primeras novelas medievales no es una libre invención, sino que éstas toman su contenido bien de la literatura antigua (Alejandro y «la tríada clásica»), bien de una tradición oral (leyendas y cuentos bretones). Las primeras novelas son, pues, una reinterpretación de leyendas; aun en el caso de una aparente traducción, como en las obras de la «tríada clásica», la dosis de invención es notable. El concepto de «fidelidad» en la traducción, la reserva aséptica frente al texto original antiguo, está muy distante de la intención de estos comentadores medievales, que reelaboran el material antiguo en una perspectiva nueva, tal vez sin plena conciencia de su deformación. Tampoco pretenden hacer algo así como la «novela histórica», al recrear el mundo antiguo; por el contrario, son completamente irrespetuosos y despectivos con el auténtico color local, y quieren, por su cuenta, modernizar, es decir, medievalizar todo lo posible en los antiguos relatos, desde la vestimenta y el arte bélico a las maneras de comportarse y ser de los héroes. En este aspecto, ¡cuánto más conservador era un poeta épico, como Homero, que evitaba mencionar el hierro entre las armas de los guerreros troyanos y les adjudicaba armas de combate arcaicas, como los carros de batalla! Estos novelistas impregnaban los viejos temas —clásicos o célticos— de una nueva significación. De ahí una distinción muy importante en la obra novelesca: la de materia o contenido temático (*matière*) y sentido o significación (*sens*). Ambos términos proceden de la ciencia retórica de la Antigüedad, y la exégesis bíblica los había utilizado con predilección; de aquí vuelven a pasar a la literatura profana. El «sentido» (latín, *sensus*; griego, *uponoia*) estaba oculto tras la letra en la Sagrada Escritura o en la poesía alegórica, y una de las enseñanzas de la escuela clerical en su más elevado nivel era la interpre-

tación de textos, con un despliegue de habilidad doctrinal para descifrar el sentido detrás de la letra. La alegoría y la glosa dominaban el comentario textual; descripciones y digresiones completaban el significado de los textos en una sabia y reelaborada amplificación. En relación con una larga tradición clerical de comentaristas puede comprenderse mejor la literatura novelesca. En relación con este afán por el comentario y la interpretación está una de las tendencias más vigorosas de la época: el gusto por el simbolismo. *Sen* es no sólo el sentido objetivo del texto, sino también el «sentido» del intérprete, y en esta palabra confluyen los valores de los vocablos latinos *sensus*, *scientia* y *sapientia*, puesto que de «sabiduría» se trata en esa interpretación. Los libros antiguos están así escritos de modo conciso y simbólico en espera del comentario y glosa de los autores medievales. Como dice María de Francia en un texto citado con frecuencia:

Es livres que jadis faisaient
Assez oscurement diseient
Pur cels ḳi a venir esteient
E ḳi aprendre les deveient
Que peüssent gloser la letre
E de lur sen le surplus metre.

(*Lais*, prólogo, vv. 11-16.)

«Glosar la letra y añadir la aclaración de su sentido» es una expresión feliz de esa labor de los comentaristas, que con ese *surplus* aclaraban los libros «oscuramente» compuestos por los antiguos. De la materia, el ingenio del poeta sabe extraer el sentido. La materia puede ser antigua, folclórica o clásica, pero el sentido de la novela es actual y propio. Esto, que es todavía poco claro en la «tríada clásica», resulta evidente en las novelas caballerescas de Chrétien de Troyes o en Thomas, y creemos que esta distinción aporta una dosis de claridad para enfocar el problema de la originalidad de un poeta respecto a sus fuentes. A menos que advierta lo contrario, como hace Chrétien en su *Chevalier de la Charrette*, el *sen* es lo personal, la lección original, la «tesis», si admitimos unas «novelas de tesis» medievales, que el autor deduce de una historia tal vez vieja, sacada de un dudoso manuscrito u oída a un errante juglar.

A esta labor de glosa y exégesis en la traducción se suma la técnica de la *amplificatio*, que desarrolla los detalles de la escena, agregándole nuevos matices, y le concede, como dice el mismo nombre, un espacio mucho mayor, con ayuda de descripciones y comentarios. Es sorprendente lo que un comentarista medieval puede crear al «traducir» un pasaje antiguo. Y este procedimiento, que tenemos fácilmente atestiguado respecto de textos de los autores clásicos, difiere poco de lo que podemos suponer respecto de narraciones inspiradas por cuentos bretones de tradición oral.

«CONTE», «FABLE», «HISTOIRE » Y «CONJOINTURE »

La conciencia literaria de Chrétien de Troyes se manifiesta en las líneas de prólogo que antepone a sus novelas. Allí nos habla de las fuentes de su relato, que pueden ser orales si se trata, como en *Erec*, de un «cuento de aventura», o bien de una historia sacada de un libro, como *Cligés* o el *Cuento del Grial*. Veamos en primer lugar el prólogo del *Erec*, su primera novela artúrica, que es muy significativo:

Vv. 9-14:

Por ce dist Crestiiens de Troies,
Que reisons est que totes voies
Doit chascun panser et antandre
A bien dire et a bien aprandre,
Et tret d'un conte d'avanture
Une mout bele conjointure.

Vv. 19-25:

*D'*Erec, *le fil Lac, est li contes*
Que devant rois et devant contes
Depecier et corronpre suelent
Cil que de conter vivre vuelent.
Des or comancerai l'estoire
Qui toz jors mes iert an memoire
Tant con durera crestiantez.
De ce s'est Crestiiens vantez.

En estas líneas se expresa de modo claro el orgullo del novelista, que sabe componer una *historia* (v. 22), cuya fama durará tanto como la cristiandad, según dice, quizá con una punta de ironía, aprovechando el juego de palabras (*Crestiantez-Crestiiens*) con su propio nombre. La materia es «el cuento de Erec, el hijo de Lac, que ante reyes y condes lo suelen destrozar y corromper» los *conteors*, es decir, los juglares bretones que con sus narraciones ante estas audiencias cortesanas ganan su vida. El desprecio del autor letrado y clerical por estos cuenteros vagabundos, precursores en tratar la «materia», encubre su recelo por la competencia y destaca su superioridad cultural. Esta misma queja (que los juglares «corrompen y destrozan» el material) la encontramos en otros contemporáneos, como en Wace o el Wauchier.

Así Wace (*Brut*, 10.036 ss.) habla de las «maravillas» y «aventuras» que los *conteor* y los *fableor* han hecho parecer *fables*, es decir, mentiras, por sus adulterados relatos; aventuras, pues,

Qui d'Artus sont tant racontees
Que a fable sont atornees;
Ne tot menconge ne tot voir
Ne tot folie ne tot savoir;
Tant ont li conteor conté
Eet le fableor tant fablé
Pour les contes anbeleter
Que tout ont feit fables sanbler.

Y Wauchier (en su *Continuación del Perceval*) habla de los *conteor* errantes que accedían con facilidad a los castillos (como hace Tristán disfrazado para ver a Isolda, y a los que parodia el zorro Renard con gracia):

Qui fabloiant vont par les cours
Que les contes font a rebours,
Et des estoires les eslongnent
Et les mencongnes i ajoignent.

Frente al *conte*, el 'cuento', cabe, pues, un tratamiento descuidado y torpe, que lo deteriora y lo transforma en *fable* o 'fábula', es decir, en 'mentira';

o bien un relato atento que restituye el sentido auténtico del mismo, y que es *estoire*, 'historia'. La distinción entre 'fábula' e 'historia' remonta a la retórica clásica. (*Retórica a Herennio:* I, VIII, 13. «Fabula est quae neque veras, neque veri similes continet res... Historia est gesta res, sed ab aetatis nostrae memoria remota»; una distinción bien conocida de autores medievales. (*Cf.* Curtius, o. c., pp. 639 ss.)

En cambio, es original el empleo de la expresión *bele conjointure* de Chrétien. Sobre el sentido del término *conjointure* se ha escrito mucho. Está claro de cualquier modo que su significación apunta a la composición formal, a la combinación de episodios y motivos en una estructura superior.

En este sentido, de construcción mediante el ensamblaje de motivos o temas menores, hasta hacer de la novela «un conjunto coherente y organizado» (M. Roques), está la gran aportación del autor, orgulloso de tan *bele conjointure.* La del *Erec* está especialmente cuidada, como veremos después. Como ha señalado E. Vinaver, siguiendo las observaciones de W. Nitze, es muy probable que en *conjointure* tengamos un eco de Horacio, que en su *Arte Poetica* habla del poder de la composición artística con las palabras *callida junctura.* Por ejemplo, vv. 47-48: «Dixerit egregie, notum si callida verbum reddiderit junctura novum» ('Habránse expresado magníficamente si con una artística composición transforma en nuevo un dicho conocido'), y vv. 242-43: «... tantum series juncturaque pollet, / Tantum de medio sumptis accedit honoris» (*cf.* Vinaver, o. c., pp. 36 ss.).

A través de este arte de composición o *conjointure* el novelista diestro y docto sabe convertir el material del cuento en una «historia» con un nuevo y auténtico *sen.* Frente a un *stock* de elementos tradicionales o frente al esquema narrativo transmitido por los cuenteros bretones, la técnica del novelista desarrolla una estructura nueva, a la que quedan subordinados y engarzados los temas menores. Conviene insistir en este punto, porque aquí reside sin duda uno de los principales méritos del autor. «En un sentido, quizá [Chrétien de Troyes], era el Ovidio de una mitología céltica en desintegración», como ha dicho J. Frappier. Frente al valor perdido de la significación original de los elementos míticos, de muy lejana proveniencia, el poeta cortesano impone al conjunto una armonía semántica propia. Las novelas de caballerías presentan generalmente una trama episódica, y

sus temas o motivos pueden tener una proveniencia pintoresca y discutida; sin embargo, el valor de la obra literaria no consiste en la conservación de unos cuantos elementos folclóricos, sino en su integración en la forma superior de la novela.

TRADICIÓN DE LA MATERIA DE BRETAÑA

La relación de las novelas de tema antiguo (de la *matière de Rome*) con la tradición clásica parece clara en sus líneas generales, ya que tenemos a mano los originales y sus derivados, y podemos constatar las variaciones y fidelidades en el tema en general, en los motivos menores, en los tópicos y en los procedimientos retóricos de la expresión. En cambio el problema de la relación con la tradición céltica en las novelas de asunto bretón es más difícil y complejo. Aquí no conservamos las versiones originales de los cuentos o mitos (procedentes tal vez de Irlanda, de Gales, de Escocia o de la Pequeña Bretaña), que se transmitieron por vía oral durante largo tiempo y que como toda tradición folclórica es muy difícil delimitar. La rica literatura céltica de Irlanda atestigua la abundante mitología heroica que en el siglo XII y antes pudo haberse difundido desde allí. También la literatura galesa ofrece novelas de tema similar y variantes muy interesantes de las novelas artúricas. Pero es muy difícil precisar su fecha y su relación con la obra de Geoffrey de Monmouth y de Chrétien de Troyes.

Sobre este punto de la originalidad o dependencia de las novelas de la materia de Bretaña respecto de la tradición céltica se enfrentan dos teorías, que podríamos resumir en forma extremada.

Para una de ellas —difundida por W. Foerster, E. Faral, D. J. Bruce y St. Hofer—, Chrétien de Troyes es el creador de la novela artúrica, cuyos fundamentos serían la *Historia* de Geoffrey de Monmouth y la versión de Wace: el *Brut*, reconociendo sólo que Geoffrey habría recogido y elaborado literariamente algunos datos legendarios sobre Arturo. Para éstos las narraciones galesas en prosa, *Gereint*, *Owein* y *Peredur*, incluidas en las *Mabinogion*, serían simplemente reelaboraciones de *Erec*, *Ivain* y *Perceval*. Es decir, que la tradición literaria céltica sería posterior y dependiente de la obra de Geoffrey, Wace y Chrétien.

Los defensores de la teoría opuesta —entre los que podemos destacar a G. París, H. Zimmer, J. L. Weston, etc., y hoy especialmente a R.S. Loomis y Jean Marx, entre otros y con diferentes explicaciones de detalle— consideran a Chrétien un gran poeta que supo recoger y exponer, de modo magistral y adaptado al gusto de los círculos corteses, los «cuentos de aventura» y episodios singulares de la materia de Bretaña difundidos por juglares bretones. Pero su talento creador estaría referido a esa adaptación de unas originales narraciones ya existentes. *Gereint*, *Owein*, *Peredur* serían variaciones galesas de esos mismos «cuentos de aventura», que el poeta de Champaña supo dotar de un nuevo «sentido» en una hermosa y propia estructura (*conjointure*). La confrontación y el análisis detallado de las variantes en las versiones germanas de las mismas novelas, *Erek*, *Iwain*, *Lanzelet*, también parece sugerir que éstas no dependen sólo de Chrétien, sino además de otras narraciones. Del mismo modo habría existido un prototipo, reelaborado en una versión famosa por el misterioso Bréri, de la leyenda de *Tristán*, y la narración de Geoffrey sobre Arturo dependería de una saga galesa anterior.

A pesar de las divergencias múltiples en detalle, hoy parece que la segunda de estas teorías resulta mucho más razonable que la anterior. A ella se adhieren J. Frappier, K. Wais, P. Tilvis y muchos otros; por más que quedan, sin embargo, otros romanistas menos favorables a aceptar una extensa influencia céltica. (Por ejemplo, K. O. Brogsitter es muy cauto en este terreno, o el propio M. de Riquer a propósito del tema del Grial.)

Desde luego, los métodos de los celtizantes no son muy seguros, y su descubrimiento de analogías e influencias entre los mitos célticos y nuestras novelas a menudo parecen fantasiosos y sorprendentes. Es éste un terreno propicio a los deslices y exageraciones, y muchas veces el lector se maravilla de la sabiduría y el ingenio para aportar lejanos testimonios de algún mito celta, como lo hace R. S. Loomis. Una tradición oral, mal entendida y peor traducida, da ocasión para muchas variantes, sobre todo en manos de esos poetas medievales para quienes la fidelidad al texto no era muy relevante.

LOS ESQUEMAS DEL «CUENTO DE AVENTURA»

Creemos que Jean Marx ha acertado bien al señalar que lo que las novelas francesas deben fundamentalmente a la literatura céltica es el «esquema» general de la narración. Reproducen los temas esenciales de los relatos de aventura en el mundo céltico: «La búsqueda de talismanes maravillosos, la visita al castillo del Otro Mundo, las pruebas, iniciaciones y consagración de la soberanía (a menudo tras cumplir una venganza), la conquista de la prometida, y la boda, con la ayuda de unos objetos mágicos». La corte, centro del mundo artúrico y lugar de partida y llegada de los protagonistas, es otro elemento de posible origen mítico celta: en torno a la antigua mesa de los festines se entablan los desafíos, las aventuras tras los objetos mágicos del Otro Mundo. El cortejo mismo de Arturo, con sus famosos compañeros, parece proceder de tradición celta. Desde luego que esta corte ha experimentado retoques de los sucesivos poetas y adaptadores. Pero parecen originarios tipos como el de Gauvain (Gwalchmei, 'el halcón', en galés), el sobrino del rey, tan evocado en otras leyendas; o el buen Kai, fiel a su señor (a quien los juglares, por hostilidad contra el senescal del castillo, tradicionalmente poco generoso y de trato soberbio, habrían degradado un tanto); o la misma reina Ginebra, en quien Marx sospecha el personaje de una antigua hada, voluble en sus amores, etc. Los *Imrama* o relatos de viajes fabulosos, los *Aitheda* o raptos, los *Geisa*, encantamientos y conjuros por el honor o el amor, las expediciones en búsqueda de mágicos talismanes y otros múltiples elementos episódicos (el castillo de las doncellas, la espada hincada en la piedra, la fuente misteriosa, etc.) parecen evocar todo un fondo sobre el que se construyen las novelas de Chrétien, siguiendo una pauta o «esquema», dado ya en «el cuento de aventura» original. Nos parece que J. Marx ha ofrecido un buen ejemplo de esta reutilización de motivos y de un esquema tradicional en su libro sobre la aventura del Grial, y de un modo más general en los artículos recogidos en su obra posterior sobre la literatura artúrica. Por más que puedan discutirse los detalles, advertir aquí y allá algún eco clásico del novelista, como clérigo docto (como podríamos de igual modo ver ecos clásicos en algunas escenas del *Tristán*, por ejemplo), no cabe duda de que la trama en general evoca una atmósfera distinta: la de la mitología céltica, reelaborada y reinterpretada.

P. Zumthor habla (o. c., p. 351) de la existencia de «una *Scriptura* virtual» de la que «cada novela constituye una reinterpretación». El esquema de las aventuras célticas, con su profusión de motivos episódicos y de personajes, se ha adaptado a la mentalidad del tiempo y de un público cortés para convertirse en un universo mítico literario y ofrecer la imagen ideal y moral de un mundo a la medida de la caballería. En esa reinterpretación, ya iniciada por el genial Geoffrey de Monmouth, Chrétien ha sido el artífice más hábil y decisivo.

5
EL HUMANISMO ROMÁNTICO

La renovación cultural del siglo XII ofrece un amplio espectro: desde la teología y la mística hasta la ciencia de la escolástica y la poesía alegórica y la matemática y la medicina. Hay una notable inquietud intelectual, marcada por la multiplicación de escuelas. Junto con los conventos, donde son cada vez más frecuentes las copias de manuscritos antiguos, destacan ahora las escuelas catedralicias de las ciudades. Algunas, como la de Chartres, la de París, la de Bolonia, son centros de inquietudes científicas y núcleos de las primeras universidades. Aquí aparece el público de estudiantes, ávidos de conocimientos y en busca de maestros doctos, que discuten con pasión las teorías impartidas.

El latín medieval, lengua de la cultura eclesiástica y académica, cobra nueva vitalidad en estos círculos doctos y experimenta una brillante floración estilística. Con la generación del famoso Abelardo (1079-1142) comienza el desarrollo del latín escolástico, ágil y flexible para la discusión filosófica; el manierismo retórico alcanza una brillantez destacada en la poesía alegórico-filosófica de Alain de Lisle (hacia 1180: *Planctus Naturae, Anticlaudianus*), mientras que una poesía latina más directa pervive en los himnos religiosos de la época o en las canciones apicaradas de los clérigos vagantes, en los *Carmina Burana*.

La historiografía, con Orderico Vital, Guillermo de Malmesbury o el fabuloso Geoffrey de Monmouth; la epopeya de tema clásico, con Gautier de Chatillon y José de Exeter; la mística y la predicación religiosa, con Hugo de San Víctor y Bernardo de Claraval; el humanismo ciceroniano de Juan de Salisbury, etcétera, son exponentes del mismo progreso.

En lo que respecta al mundo intelectual, el latín, que ofrece las ventajas de su rica tradición, sigue siendo la lengua por excelencia, y es muy notable

la revitalización que ahora experimenta en relación con el vigor escolar de los estudios clásicos.

Junto a este proceso general queremos señalar el renovado «humanismo» en el sentido de estudio e imitación de los autores clásicos, los *auctores*, de autoridad escolar para estas generaciones del siglo XII. Los escritores de la Edad Media sintieron siempre veneración por los autores clásicos de la latinidad. A este respecto, la diferencia entre estos humanistas medievales y los del Renacimiento reside más bien en la mayor cantidad de información y en la mayor postura crítica de los renacentistas frente a la falta de mentalidad histórica de los estudiosos medievales.

Los autores medievales se han servido de los temas y autores antiguos incorporándolos a su obra, dándoles un nuevo sentido en un ensamblaje más «moderno», adaptando e interpretando a su manera los textos clásicos. Ello es testimonio de su veneración, y ningún homenaje les ha parecido mejor que ese continuar una tradición, de la que, a diferencia de los humanistas posteriores, no se creían distanciados. Lo mismo que, en la Edad Media, los constructores se han servido de elementos arquitectónicos antiguos —columnas y capiteles, por ejemplo— para adornar una nueva edificación, así estos «humanistas» del siglo XII y XIII han tomado de aquí y de allí, de la literatura antigua que conocían por la escuela, lo que les parecía útil o hermoso. Se sentían orgullosos de esa continuación cultural, como testimonia, entre otros, la expresión de Bernardo de Chartres: «Somos como enanos sentados sobre la espalda de gigantes. Vemos, pues, más cosas que los antiguos y más alejadas, no por la penetración de nuestra propia vista o por la elevación de nuestra talla, sino porque ellos nos sostienen y nos elevan con su estatura gigantesca».

La disputa entre «antiguos y modernos» del siglo XIII, recordada por Curtius, anticipa esas discusiones típicas de épocas ilustradas, de reacción ante una tradición que se siente opresiva. Chrétien de Troyes, en su novela de tema bizantino *Cligés*, introduce el tema con unas líneas que indican el orgullo de la generación de novelistas corteses en relación con su pasado humanista.

Par les livres que nous avons
les fez de anciiens savons
Et del siècle que fu jadis.

Ce nos ont nostre livre apris,
Que Grece ot de chevalerie,
Le premier los et de clergie.
Puis vint chevalerie a Rome
Et de la clergie la some,
Qui or est an France venue.
Deus doint qu'ele i soit retenue
Et que ii leus ii abelisse
Tant que ja mes de France n'isse
L'enors qui s'i est arestee.
Deus l'avoit as autres prestee:
Car des Gregeois ne des Romains
Ne dit an mes ne plus ne mains;
D'aus est la parole remesse
Et estainte la vive brese.

Cito y traduzco el comentario de J. Frappier a estas líneas: «Les livres que nous avons, nos livres, la some de la clergie, he aquí unas expresiones de poeta humanista, guardián de un tesoro transmitido de siglo en siglo para el bien de la Humanidad. Es verdad que el tema de la *translatio studii*, retomado aquí por Chrétien, remontaba lejos en el pasado, puesto que venía del Pseudo-Dionisio el Areopagita (final del siglo v) y de Marino (siglo viii). Pero el poeta de Champagne no deja de venerarlo, y esto es lo que más importa a mis ojos. Chrétien considera la herencia dejada por los antiguos como una alianza o una síntesis de la *clergie* y de la caballería: esta síntesis traduce en realidad una visión ideal del siglo xii y un principio del humanismo cortés. Chrétien afirma también que griegos y romanos están bien muertos, y que la «viva brasa» de la civilización ha encontrado ya su hogar en Francia» (*Hum. Med.*).

Mientras que É. Gilson ve en estos versos una manifestación del «humanismo medieval», Curtius ve la oposición del orgullo de los *modernos*, que creen haber superado a los antiguos. La discusión entre ambas posiciones se basa en la ambigüedad de la palabra y el concepto, más o menos amplio, de «humanismo». Frappier está de acuerdo con Gilson. «Chrétien se mantiene como humanista en el sentido general de la palabra, pues no reniega de ningún modo de la herencia cultural de los antiguos. Pero, como

otros clérigos contemporáneos suyos, piensa acrecentar ese legado de la Antigüedad y sobrepasar a los antiguos aprovechándolos. Dicho de otra manera, el humanismo medieval sustituye una concepción contemplativa, inmóvil, del humanismo por una concepción activa» (*Hum. Med.*).

Esta utilización de la literatura clásica, de sus temas y sus moldes expresivos para la creación de las jóvenes literaturas románicas y románticas es lo que aquí nos interesa. La infidelidad en la traducción y en la representación de los viejos temas, no deja de ser un principio de renovada vitalidad. Estas interpretaciones erróneas de la Antigüedad, que la Edad Media se forja y en las que cree reconocer ansias de su propio tiempo, le ayudan a crear como patrones marginales su propio mundo novelesco. Esa falta de discernimientos históricos, de crítica, se revela, desde el ángulo literario, como un principio constructivo.

Esta emulación de los clásicos ha influido decisivamente en la creación de la literatura en lengua vulgar. De una parte, es en ese estudio donde los clérigos han aprendido su técnica literaria; por otra, las primeras novelas surgen como «traducciones» de temas clásicos. El prestigio de esa literatura antigua hace que algunos clérigos «pongan en romance» algunas «historias» para un público noble que no entiende ya el latín. Los héroes y las guerras de la Antigüedad desfilan de nuevo, un tanto disfrazados a la moda cortés, para el público de damas y caballeros. El fantasmagórico cortejo de Alejandro, Helena de Troya, Eneas, Edipo y sus hijos, Julio César, etc., sugiere a la fantasía medieval ecos de Historia Antigua. Cuando el estudio de los *auctores* antiguos sea desplazado de su papel fundamental en la enseñanza clerical, hacia 1230, por la escolástica de fondo aristotélico y la corriente de un pensamiento teológico más austero, la repercusión en la producción literaria se hace sentir por un notable descenso de tono.

La llamada «materia de Roma» precede a la «materia de Bretaña» como temática de moda, temas donde la leyenda y la fantasía se confunden con la historia verdadera según la concepción general de la época, como romántico *dépaysement*.

Además, los novelistas medievales encuentran en la poesía amorosa de los antiguos las descripciones psicológicas que pueden imitar en la pintura de sus héroes y heroínas, sometidos al dominio del Amor. Por eso el autor predilecto de la época es Ovidio, una fuente de información mitológica y

una cantera inagotable para la pintura de heroínas apasionadas. Es muy citada la plástica expresión de E. Curtius al respecto: «En el comienzo de las *Metamorfosis* el siglo XII encontró una cosmogonía y una cosmología en todo acordes con el platonismo contemporáneo; al mismo tiempo las *Metamorfosis* constituían el novelesco y cautivador repertorio de la mitología. ¿Quién era Faetonte? ¿Quiénes Licaón, Procne, Aracne? Para miles de preguntas de este tipo, Ovidio era el *Who's who* de la época» (o. c., p. 37).

Unos novelistas, como Chrétien de Troyes, han comenzado su carrera literaria de modo muy significativo, como traductores de Ovidio. Y también el autor de la novela de *Eneas*, aunque tome su esquema narrativo de Virgilio, impregna su narración de tonos ovidianos. Desde el siglo XII va en aumento la popularidad de Ovidio, que de un modo muy significativo parece acompañar el interés por la literatura de distracción. Se ha llamado al siglo XIII la *edad ovidiana*, en contraste con otras épocas en que predominó otro poeta clásico, Virgilio u Horacio. Es muy interesante esta vigencia de la poesía ovidiana, con su talento lúdico y su didáctica erótica, en el nacimiento de la novela de amor y aventuras. Sin duda esto supone una mayor libertad intelectual y una menor rigidez en la ortodoxia moral, como ha destacado Battaglia. Frente a Virgilio, que «representa la tradición, Ovidio es la innovación; Virgilio en el Medievo es una idea, una constante, pero conservadora; Ovidio, en cambio, constituye la crisis, la revuelta, la aventura». El *Arte amatoria*, los *Remedia Amoris*, los *Heroidas* y las *Metamorfosis* acabarán por formar un corpus de la praxis psicológica y moral del erotismo novelesco. En el siglo XIII, Alfonso X el Sabio dirá que «el Ovidio Mayor (*Las Metamorfosis*) non es ál entre ellos (los antiguos), sinon la theología et la Biblia dellos entre los gentiles», resumiendo el modo de pensar de algunos contemporáneos.

A los autores medievales la interpretación alegórica o evemerista les ofrecía una solución para adaptar los pasajes mitológicos donde aparecían las divinidades paganas; lo que especialmente les atraía era el riquísimo repertorio de personajes, el *atrezzo* de situaciones y actitudes y el sentimentalismo. Con las *Allegoriae super Ovidii Metamorphosin* en XV libros de Arnulfo de Orleáns (1125) empiezan los comentarios al Ovidio Mayor (el de las *Metamorfosis*). *Así* se inicia una serie que llega hasta los comienzos del siglo XV, con los *Integumenta Ovidii* de Juan de Garland (1234), las *Allegorie*

de Giovanni del Virgilio (1325), el *Ovide Moralisé* de un anónimo franciscano a principios del siglo XIV, la *Metamorphosis Ovidiana* del benedictino Pierre Bersuire (en el libro quince de su voluminoso *Reductorium Morale*, 1325-1337) y el *Arcana Deorum* de Tomás de Walsingham.

La interpretación alegórica practicada sobre textos bíblicos y también sobre textos clásicos ensaya su virtuosismo sobre el material mitológico. Estos comentarios complicados y pintorescos, mezcla de un hábito escolástico y de erudición clásica, marcan a un nivel más docto el mismo interés que la adaptación y traducción de piezas breves, como el episodio de Píramo y Tisbe o el de la metamorfosis de Tereo y Filomela. Estas pequeñas piezas adaptadas en breves composiciones como el *Lais* de *Piramus et Thisbé* o la composición (incluida en el *Ovide Moralisé*) de Chrétien de Troyes *Philomena o Muance de la hupe, de l'aronde et del rossignol* inician al público laico en el gusto por los trucos del repertorio erótico y mitológico de Ovidio, y preceden a las traducciones más amplias del *Ars amandi* (cuatro en verso y una en prosa desde la primera mitad del siglo XIII a comienzos del XIV en Francia). Un gusto cuya maestría más completa es el ya citado *Ovide Moralisé*, compuesto hacia 1316-1328 para la reina Juana, esposa de Felipe el Largo.

EL «ROMAN DE ALEXANDRE»: EL FABULOSO ALEJANDRO, MONARCA VIAJERO DE LA ANTIGÜEDAD

En las primeras décadas del siglo XII, antes de 1130, un clérigo del Delfinado, Alberico de Besançon, escribe la primera novela de tema antiguo: el *Roman de Alexandre*, del que hemos conservado sólo 105 versos en tiradas monorrimas de octosílabos. La obra tuvo éxito por su tema: la biografía fabulosa de un héroe antiguo, que podía amoldarse al espíritu caballeresco, prestigiado por sus viajes a un mundo fabuloso y lejano. Otra versión sobre el mismo, en decasílabos monorrimos, al modo de las canciones de gesta, se compone a mediados de siglo. Más tarde, en tiradas de versos de doce sílabas, el verso que se llamará, por su éxito, «alejandrino»; la última versión, de muchos miles de versos, es fruto de una colaboración de varios autores: Alejandro de Bernay, un tal Eustaquio y Lambert de Tort, clérigo de Chateaudun.

«Definir el *Roman de Alexandre* como una *chanson de geste* —dice A. Roncaglia— sería anacrónico, justamente porque la distinción entre *chanson de geste* y *roman* no estaba aún establecida en tiempo de Alberico». En una época anterior a esta separación, la historia de Alejandro, que no es un tema épico ligado a la epopeya nacional, ni tampoco un motivo hagiográfico, aunque en otros respectos sea, como la vida de un santo, un *exemplum*, biografía de un héroe ejemplar, introduce una nueva perspectiva, no por su forma, sino por su materia. La relación del protagonista con su público es muy diferente de la que puede tener el héroe de la canción de gesta o el santo milagroso; con Alejandro se inicia la boga de la historia antigua como tema novelesco. Se trata, por tanto, de un eslabón intermedio entre historia, épica, biografía y leyenda, por un lado, y novela, por otro; conserva muchos rasgos formales de ese indiferenciado «género narrativo arcaico» y anuncia, ante todo por su temática, los nuevos moldes de ficción novelesca. Es curioso el paralelismo entre esta adaptación y la situación histórica de la novela griega, vacilante ella misma entre la épica —«épica del último día»— y la novela. «Una trasposición ferozmente aristocrática y profana de la eminente santidad religiosa» a la figura atractiva de este héroe legendario, cuya historia dio lugar ya en época helenística a la formación de una trama novelesca abundante en episodios maravillosos.

Sobre la *Historia Alexandri Magni*, biografía novelada del Pseudo-Calístenes (siglo I), traducida al latín en el IV por Julio Valerio, que se estudiaba como texto de historia antigua en las escuelas medievales, se han agregado elementos marginales, como la difundida epístola pseudoaristotélica *De situ Indiae* o el *De Proeliis* de un clérigo napolitano llamado León (siglo X), que resume las conquistas y batallas del monarca macedonio, o el fabuloso viaje al paraíso de origen oriental, el *Iter ad Paradisum* (del siglo XI), para formar ese conjunto legendario en torno a una figura casi mítica. Reunía los atractivos de ese Oriente fabuloso, en el que había penetrado más lejos que los cruzados de este siglo, y fascinaba la imaginación de sus lectores con sus andanzas por aquel mundo de horizontes ilimitados. Animales prodigiosos, fuentes mágicas, como la de la eterna juventud, piedras preciosas, riquezas desmesuradas, viajes tan lejanos como el viaje submarino por el océano en una caja de cristal bajo el vientre de una ballena y el viaje al cielo en un carro tirado por grifos. Además de los episodios de batallas,

con elefantes y amazonas, líricos jardines con misteriosos pájaros, y el perfume exótico de episodios como el de las muchachas-flores, ofrecían a la curiosidad del público medieval un mundo maravilloso comparable al de Julio Verne o al de la ciencia ficción.

La idealización de la figura de Alejandro aumenta de una versión a otra. Los clérigos tenían interés en resaltar la esmerada educación del joven príncipe, a cargo de su sabio preceptor Aristóteles, que le había enseñado la escritura, el griego, el hebreo, el caldeo, el latín, los autores clásicos, las siete artes (*trivium* y *quadrivium*) y especialmente Astronomía. Prototipo de un rey generoso y magnánimo, aparece modernizado en muchos detalles al estilo cortés de la época. La combinación de la formación escolar y la formación caballeresca actualiza la figura del conquistador, a quien no le falta más que un elemento para pasar del rudo guerrero de la canción de gesta al caballero de la novela cortés: el amor a la dama. El autor de la versión en decasílabos ya señala su cortesía. Alejandro aprende también a jugar al ajedrez, la caza de cetrería y «a hablar a las damas cortésmente de amores».

El clérigo alemán Lamprecht tradujo hacia 1130 la versión primitiva de Alberico de Besançon, traducción por la que se puede deducir el original en sus líneas generales. En 1184, Gautier de Chatillon, antiguo clérigo de Inglaterra en tiempos de Enrique II, dedica a Guillermo, arzobispo de Reims, su epopeya latina *Alexandreis* en diez libros en los que había trabajado de 1178 a 1182, y que R. R. Bezzola considera «la obra maestra indiscutible de la poesía épica latina de la Edad Media» (o. c., p. 514). Ello muestra la gran fama de esta temática novelesca en el siglo XIII.

Si la versión de Alberico precede en varios decenios a las novelas de tema clásico —las de Tebas, Eneas y Troya—, la larga composición definitiva es posterior. La última versión francesa ha pasado al castellano en el *Libro de Alexandre*, ya del siglo XIII, en versos «alejandrinos» (ahora de 14 sílabas), en estrofas monorrimas de cuatro versos (el tetrástrofo o *cuaderna vía* de nuestro mester de clerecía).

Es curioso el prólogo de Alberico al iniciar su obra. Cita el proverbio de Salomón:

est vanitatum vanitas et universa vanitas (vv. 3-4),

que responde al tópico clerical de menosprecio de la gloria mundana (*de contemptu mundi*); a éste siguen dos versos en que dice que está enfermo y quiere rehuir la ociosidad, y luego vienen dos versos un tanto sorprendentes:

Solaz nos faz'antiquitas
Que tot non sie vanitas. (vv. 7-8)

Algunos romanistas, como L. Spitzer y R. R. Bezzola, han visto en esta afirmación: «Solaz nos da la Antigüedad, que todo no sea vanidad», una postura humanista, que opone a la visión pesimista de Salomón el mundo atractivo de la Antigüedad, destacándolo así en la primera tirada de versos. Otros no creen en un sentido tan opuesto a la sentencia de Salomón, autoridad bíblica, y recuerdan que la gloria de Alejandro podía ser un buen tema para ejemplificar precisamente que todo el poder terrestre es, a la postre, vanidad. De todos modos, aquí se anuncia el prestigio de los temas clásicos, de la Antigüedad romanceada por estos clérigos audaces. Y Alejandro, antes que el rey Arturo, abre la marcha del héroe real, victorioso batallador, viajero infatigable, ejemplo de prodigalidad, personaje de novela de caballerías por un mundo fascinante y misterioso.

LA «TRÍADA CLÁSICA»: EL «ROMAN DE THÈBES», ENTRE LA ÉPICA Y LA NOVELA CORTÉS

El período de 1150 a 1160 conoce la aparición de las tres novelas de tema antiguo, que G. Cohen llamó la «tríada clásica»: la *Novela de Tebas*, la de *Eneas* y la de *Troya*, basadas en traducciones de obras latinas y actualizadas a la moda cortés en estas versiones. El orden cronológico corresponde al progresivo refinamiento de las obras. El mundo antiguo, trasladado a un ambiente medieval, con caballeros, damas, castillos, torneos y amoríos, se presenta como una atmósfera épica edulcorada por la modernidad cortés, lo que no preocupa a su público, que no tiene un gran sentido histórico. Estas novelas aportaron a la literatura varias novedades, que enumeramos siguiendo a G. Cohen:

1) Introducción de la temática antigua (la *matière de Rome* de Jean Bodel), ya anunciada por el libro de Alejandro, y que triunfa en la moda, hasta ser desplazada después por los temas bretones.
2) La influencia de Virgilio y sobre todo de Ovidio: en las descripciones y la psicología amorosa.
3) El exotismo y el orientalismo: Asia Menor, Bizancio, las Indias, que podrían evocar un mundo tentado por las Cruzadas.
4) El espíritu pagano que se introduce y parcialmente sustituye al cristiano.
5) Lo fantástico y un mundo de encantamiento —con una mitología disfrazada— reemplaza lo maravilloso cristiano de las epopeyas.
6) La preeminencia creciente de la mujer, del *Roman de Thebes* al de *Troie*, pasando por el de *Eneas.*
7) Las proezas caballerescas quedan supeditadas al amor.
8) Preeminencia creciente, en consecuencia, del amor y la psicología amorosa sobre la descripción bélica.
9) Como forma métrica se impone el octosílabo de rima llana (en pareados), que será el instrumento típico de expresión narrativa de la novela.

La *Novela de Tebas*, escrita hacia 1150 (1149, según E. Faral; 1156, según St. Hofer), trata de la lucha fratricida de los hijos de Edipo, Polinices y Eteocles. Un tema trágico y épico el de los dos hermanos, condenados a muerte por la maldición de su padre, que se enfrentan en el asedio de la ciudad. El poeta medieval lo toma de la *Tebaida* de Estacio (P. Papinius Statius, 61-96, d.C.) o quizá de alguna imitación de ésta. Estacio era un autor famoso y leído en la Edad Media. Dante lo cita como el sexto poeta de la Antigüedad, después de Virgilio, Homero, Horacio, Ovidio y Lucano, en la *Divina Comedia*, y figura en los repertorios de *auctores* latinos clásicos de las escuelas. La boga de este poeta épico de la Edad de Plata de la literatura romana ha descendido desde el siglo XVI hasta la actualidad.

Desde luego, el autor ignora los prototipos griegos de la leyenda, y no sabe de Sófocles ni de Eurípides, del mismo modo que el autor de la *Novela de Troya* no conoce a Homero más que por el nombre. Añade al texto de Estacio otros detalles antiguos, que proceden de las *Metamorfosis* o de la *Ilíada latina.* Abundan en la novela las descripciones de personas, y de objetos

o de vestidos lujosos, y de temas mitológicos (los gigantes al asalto del cielo) o alegóricos (figuras de las siete artes liberales), y de maravillas exóticas (como dos estatuas que tocan una melodía rústica y otra guerrera respectivamente, a semejanza de algunos autómatas que los cruzados admiraron en Bizancio). El autor desarrolla alguna historia amorosa, como la de Atón e Ismena, que se encuentra en Estacio; añade otras, como la de Partenopeo y Antígona o la pasión de Eteocles por Salamandra. Como señala J. Frappier, «insinúa en el trágico horror de la vieja leyenda un romanticismo heroico y galante que la desluce a veces; pero a veces también la hace más patética, pues estos amores juveniles concluyen sin excepción en la muerte, y la antorcha de la vida ardiente y breve se apaga fúnebremente. La atmósfera de la epopeya latina es transformada por la modernidad cortés, no sin disparates de un efecto extraño y brillante a la vez».

Pero en conjunto la novela tiene un estilo más bien épico, y el odio entre los dos hermanos recuerda el carácter brutal de algunas gestas feudales. A ello contribuye el empleo de fórmulas épicas y los hábitos medievales de presentarnos a los héroes griegos como caballeros en un combate a la guisa medieval, con su típico anacronismo, siguiendo la nueva pauta del amor cortés, y el romanticismo se insinúa en muchos episodios de la trama.

EL «ROMAN DE ENEAS»

«Esta fecha de 1160 que se asigna al *Eneas* es quizá la más memorable, desde cierto punto de vista, de toda la novela francesa: con ella nace y se levanta el alba de un arte nuevo», ha escrito M. Wilmotte. Tras él, otros críticos reconocen en el *Eneas* la primera novela occidental, sin los lazos que unen el *Roman de Alexandre* a la forma biográfica y el *Roman de Thebes* a la canción de gesta. Jodogne dice (o. c., pp. 79): «Por ese descubrimiento de una forma dichosa del análisis (psicológico), el autor del *Eneas*, del principio al fin de su obra, ha hecho franquear a la novela una etapa decisiva. Creo que es a nuestro escritor a quien podría llamarse el creador de la novela francesa. De narrador se ha hecho novelista (*romancier*)».

En esta versión romance de la *Eneida* de Virgilio, a casi mil doscientos años de distancia, campea un espíritu novelesco muy diferente del original.

La mitología, la religión, la historia, que confieren carácter de epopeya nacional al poema latino, aparecen aquí desplazadas a un lugar secundario. Tampoco Eneas, a pesar de su talante caballeresco, resulta un héroe comparable a Alejandro. Y el estilo resulta tan distante del estilo elevado de la épica clásica como del de las canciones de gesta. No es obstáculo a esta novedad de espíritu reconocer que de las tres novelas de tema antiguo es ésta la que se adapta con más fidelidad a la estructura y los datos del original latino. Sin embargo, las descripciones, los añadidos y la psicología con que este anónimo clérigo, de origen normando a juzgar por su expresión dialectal, colorea su texto, indican que conoce a Ovidio tan bien como a Virgilio; y que el erotismo sentimental es uno de sus temas predilectos, el que más influyente hará su obra. En él aparece por primera vez la casuística amorosa, entre juguetona y patética, que se inspira en Ovidio y que será imitada por los novelistas de la época cortesana. Éste es su gran talento. Aunque resulte pedante en sus descripciones o aproveche algún excurso para dar sueltas a la plática moral, y abuse de las descripciones con regusto exótico y pintoresco para hacer gala de rebuscada erudición; y aunque no sepa recoger los efectos líricos o épicos de la poesía de Virgilio, ese gusto suyo por la pintura psicológica, por los monólogos o los diálogos en que los amantes expresan la turbación y el vaivén de su pasión, le hacen acreedor de un lugar ilustre en la historia de la novela. En el autor de *Eneas* aprendieron los demás novelistas del siglo XII —Chrétien de Troyes, María de Francia, Gautier de Arras— a practicar esa casuística del amor-pasión, a expresar los embates de la pasión y la dialéctica de los impulsos sentimentales frente a la razón o al consejero sensato. El primero en esa larga tradición de novelistas franceses, que han sido los maestros del amor de la literatura europea, merece el elogio un tanto exagerado y cálido que le dedica G. Cohen: «Es quizá porque un día el viejo autor del *Eneas*, clérigo solitario, vestido de estameña, inclinado sobre algún manuscrito de Ovidio, ha visto pasar en sus sueños unas formas desnudas y unas mujeres amorosas, por lo que Gautier de Arras, Chrétien de Troyes, María de Francia y el autor de *Píramo y Tisbe* han aprendido del maestro del *Arte de amar* a sondar los corazones y los pechos; y por lo que ocho siglos después en la continuidad de la tradición un Stendhal o un Bourget disecará el *amor*» (p. 60). Esta estampa romanticoide no deja de señalar un hecho: la primacía que

en la descripción psicológica de escenas amorosas corresponde a nuestro autor, imitador de Ovidio. El *Eneas* ejerció una gran influencia no sólo en Francia; en el mismo siglo XII lo tradujo y parafraseó Heinrich von Veldeke, uno de los poetas que introducen la novela cortés en Alemania.

También en este texto cobra el octosílabo, instrumento narrativo de este mundo romántico, una agilidad admirable, próxima a la que encontramos en el maestro de esta novelística en verso: Chrétien de Troyes. El octosílabo, verso para ser leído y recitado —pero no cantado como las canciones de gesta—, se adapta al ritmo de los diálogos, flexible por su multitud de cesuras; se hace conversacional, rápido y sensible. Los monólogos o los diálogos permiten las interrogaciones, que cortan este verso ágil, y se adapta al estilo medio, elegante y ameno. En las descripciones, de un tono muy distante de la épica clásica, se adapta a esa «amable y sosegada charlatanería diametralmente opuesta al ritmo virgiliano», como ha analizado bien E. Auerbach. El ritmo de esos pareados de octosílabos suena muchas veces tan airoso como la prosa, y el amplio vocabulario y la sencilla sintaxis le prestan gran naturalidad.

El novelista, no contento con desarrollar el tema de los amores trágicos de Dido y Eneas, ha señalado otro enamoramiento: el de Eneas y Lavinia, hija del rey Latino y de la reina Amata. Este episodio de su creación ocupa unos mil seiscientos versos. La estructura del episodio es muy interesante y muestra en muchos puntos la influencia ovidiana. En primer lugar hay una discusión entre madre e hija sobre qué es el amor. Amata, la reina, que desea que su hija se case con Turno, el rival de Eneas, instruye a la joven Lavinia sobre el amor, esa extraña enfermedad, dulciamarga, que «bien vale una fiebre cuartana» (v. 7.918). (Se trata de un tópico antiguo: «Amor est quaedam mentis insania», como dice un poema latino del siglo XII.) Se acompaña una descripción detallada de los efectos físicos contrapuestos del enamoramiento (también tópico de la poesía clásica): palidez y rubor, calor y frío, temores, desmayos, etc. Lavinia, al ver a Eneas desde una torre, se enamora de él (vv. 8.073 ss.). Sentimientos y dudas interiores de la doncella en un monólogo de unos 300 versos. Pasa toda la noche inquieta (vv. 8.400 ss.). (A través de Ovidio, el tema remonta a la descripción del amor de Medea por Jasón en las *Argonáuticas*, libro III, de Apolonio de Rodas.) Nuevo diálogo con la madre y nuevas dudas de la joven. Toma la decisión de enviar a

Eneas, que acampa al pie de la muralla, una misiva amorosa atada a una flecha, que cae a los pies del héroe. Éste ve a Lavinia y se enamora. También el héroe troyano expresa en un soliloquio su tormento interior, ante la acometida de la pasión, producida por la vista de la joven princesa. Sigue luego el combate y la boda final. Hay muchos ecos ovidianos, incluso en motivos concretos. Por ejemplo, Faral demostró que el enamoramiento a distancia de la princesa, que observa a Eneas desde la torre, está tomado de un episodio de las *Metamorfosis* (a comienzos del libro VIII, cuando Escila se enamora de Minos). Sin embargo, la composición de conjunto se adapta al estilo del amor cortesano de la época. (Y no deja de ser curioso algún dato nuevo del novelista, por ejemplo, cuando Amata, que odia a Eneas, le acusa de homosexual, en términos muy claros, en el diálogo segundo con su hija.) Es curiosa la conservación de ciertos rasgos antiguos, que podían chocar a la mentalidad cristiana medieval, como el suicidio de Dido o el viaje de Eneas a los Infiernos. En cuanto al ambiente general del decorado, palacios, trajes y costumbres, el novelista se refiere a las modas de su tiempo con el anacronismo típico. Vulcano, por ejemplo, ha forjado para Eneas una armadura, un yelmo y todo el equipo de caballero, de materiales prodigiosos. Dido se despide del navío de Eneas agitando desde la ventana de una torre una de sus mangas postizas, según la moda de la época. Conserva trazos del mundo antiguo para evocar lo maravilloso e introduce rasgos familiares para forjar esos personajes que viven en un ámbito ahistórico. «Estas figuras llevan en su aventura antigua almas impregnadas de ideas modernas y su originalidad consiste en no pertenecer a ningún tiempo» (A. Pauphilet).

EL «ROMAN DE TROIE»

Un poco posterior al *Eneas*, la *Novela de Troya*, con sus 30.302 versos, es la obra más amplia y la más importante de este ciclo de novelas de tema antiguo. Su autor, Benoit (en antiguo francés, Beneit) de Sainte Maure, clérigo normando, relacionado con la corte de los Plantagenet, estampa su nombre en el verso 123 de su obra, poniendo así fin al tradicional anonimato de los artistas medievales. En los versos 33-39 anuncia su obra como

una traducción, para que aquellos que no entiendan ya «la letra», es decir, el texto en latín, puedan, sin embargo, «gustar el relato en francés» (*deduire le romanz*):

Et por co me vueil travailler
En une estoire commencier,
Que de latin où je la truis,
Se j'ai le sens et se je puis,
La voudrai en romanz metre
Que cil qui n'entendent la letre
En puisent deduire le romanz.

El orgullo de Benoit como autor de su traducción, romanceada historia de un tema antiguo, se expresa en otro párrafo (vv. 139-145):

Ceste estoire n'est pas usee
n'en guaires lieus nen est trovee:
mais Beneeiz de Sainte More
l'a contrové e fait e dit
e a sa main les moz escrit,
Ansi tailléz, ansi curéz
ansi asis, ensi poséz
que plus ne meins n'i a mestier.
Ci vueil l'estoire comencier;
le latin sivrai a la letre,
nule autre rien n'i voldrai metre,
S'ensi non com jol truis escrit.
Ne di nil qu'ancun bon dit
N'i mete, si faire le sai,
mais la matire en ensivrai.

La obra amplifica notablemente al romancear los relatos de Dares (*De excidio Troiae historia*) y de Dictis (*Ephemeris belli Troiani*), que en las escuelas medievales pasaban por libros históricos. Realmente se trata de dos textos pseudo-históricos, compuestos hacia el siglo III de nuestra era por unos autores que se afirman contemporáneos de la guerra de Troya y pre-

tenden corregir a Homero y refundir en estilo de crónicas el ciclo legendario de Troya. Aquí Benoit contamina y amplifica esos relatos y los remoderniza al modo medieval. Para él, Homero es sólo un nombre de prestigio, un «clérigo maravilloso, sabio y docto» (vv. 45-46), al que reprocha haber faltado a la verdad, puesto que vivió más de cien años después de la guerra.

Homero «no dice en sus libros verdad, porque bien sabemos que nació más de cien años después de la reunión de la gran expedición. No es maravilla si se equivoca, porque nunca estuvo presente ni vio nada de aquello» (vv. 50-56), y así fabulosamente habría, por ejemplo, imaginado que los dioses y diosas se mezclaran en los combates, etc. Todo eso lo ha superado Dares, «clérigo maravilloso y conocedor de las siete artes» (vv. 99-100, «clerc merveillos et des set arz escïentos»). El falsificador helenístico, que se presentaba como testigo presencial de las batallas, con su estilo imitado de los historiadores, les parecía más austero y veraz a los clérigos medievales, que de Homero conocían sólo la fama y algunos resúmenes y citas. La obra tuvo un enorme éxito y fue pronto imitada y traducida al alemán por Herbort von Fritzlar (entre 1190 y 1217), y mucho más tarde (en 1287) por Konrad von Würzburg en otro poema de 40.000 versos, inacabado.

La trama recoge gran parte del ciclo épico antiguo: comienza con la expedición de los Argonautas, guiados por Jasón y por Hércules, que causa la primera destrucción de Troya. La venganza de los troyanos es el rapto de Helena por Paris, hijo del rey Píramo de Troya. Sigue la descripción de la guerra, desde la lucha en torno a los muros, con la muerte de Aquiles en una emboscada, hasta la destrucción de la ciudad. Hay episodios inspirados en Dictis, como la lucha de los griegos contra las amazonas o la muerte de Aquiles, atraído a una emboscada por el amor de Polixena, hija de Píramo, de notorio realce. Siguen después las aventuras de Ulises, hasta la muerte de éste a manos de su hijo Telégono. También se nos cuenta la muerte de Agamenón y la venganza de Orestes, como en la obra de Dictis.

Sobre las descripciones de éste, y sobre todo en las descripciones del físico de los personajes de Dares, encuentra Benoit excelente campo para practicar el arte de la *descriptio* y la *amplificatio*, en boga en la retórica medieval. Hay repetidas descripciones de combates y asambleas; pero también Benoit siente el atractivo de desarrollar las historias de los amores trá-

gicos de Jasón y Medea, de Paris y Helena, de Aquiles y de Polixena, de Diomedes y Briseida, y de Troilo y Crésida.

Los héroes helénicos, convertidos en caballeros medievales, combaten por el amor de la dama, hasta el desenlace trágico al que los lleva su pasión. Así Aquiles, caballero perfecto, muere en la emboscada preparada por Hécuba, que le había prometido un encuentro con su amada Polixena. Es éste el Aquiles recordado por Dante (en el canto V del *Infierno*) cuando habla del gran Aquiles «che per amore al fine combatteo». Entre otras románticas historias, la de Troilo y Crésida es una invención del autor que tendrá notable influjo en la literatura posterior: en el *Filocolo* de Boccaccio y en el drama *Troilo y Crésida* de Shakespeare.

OPORTUNIDAD HISTÓRICA

Por los mismos años que Benoit compone su poema en francés escribe José de Exeter el poema latino *De Bello Troiano*, en la misma corte de Enrique II y Leonor, donde están de moda las novelas y las crónicas pseudo-históricas que enlazan la ascendencia de la nobleza británica con las prestigiosas leyendas de la Antigüedad. En el *Roman de Brut*, aparecido en 1155 y ofrecido a la reina Leonor, Wace había romanceado la fantástica *Historia Regum Britanniae* de Geoffrey de Monmouth, que hace comenzar con Bruto la fundación de la monarquía británica, y presenta a celtas y francos como descendientes de los emigrados troyanos que este fabuloso personaje atrajo a Occidente en una carrera de victorias. La «trilogía clásica» puede engarzar con estas leyendas, que confieren al tema una ficticia actualidad, y considerarse así como una «majestuosa preparación legendaria de la *Gesta de los bretones*» (Bezzola). Es sintomático al respecto que se encargara a Benoit componer la *Gesta de los duques de Normandía*, al modo de la *Gesta de los normandos* de Wace, con unos 41.000 octosílabos. Así, las novelas de tema clásico, en relación con las crónicas sobre los normandos, «hacen parte de una grandiosa historia de los orígenes de la corona británica, encargada por Enrique II» (Becker). E. Koehler ha insistido sobre el papel político de propaganda de esta literatura, que forma «el eslabón intermedio entre lo fantástico histórico y lo fantástico novelesco», en una afortu-

nada expresión de L. Olschki. «Las novelas imitadas de la Antigüedad favorecieron la elaboración de una concepción fantástica y universalista de la historia, cuyos corolarios ideológicos, en el curso de la "toma de conciencia" de la feudalidad, no tardaron en apartarse de los objetivos políticos precisos que les habían dado nacimiento». En este sentido, la literatura artúrica desplazará y sustituirá en el favor del público cortesano los temas de la Antigüedad clásica. También Arturo —en Geoffrey y en Wace— pertenece a esa legendaria Antigüedad de finales del Imperio romano (un borroso siglo VI). Pero la «materia de Bretaña» ofrece sobre la «materia de Roma» la ventaja de su mayor plasticidad. Si es cierto que las novelas de tema clásico habían logrado introducir en sus esquemas narrativos estampas románticas de amor y escenas de torneos y batallas y descripción de damas y caballeros a la última moda cortesana, no lo es menos que estas escenas quedan incrustadas en un esquema dado previamente, y su posición sigue siendo un tanto marginal en la estructura copiada de la obra antigua. Por otra parte, con el *Roman de Troie* quedaba completado el ciclo de relatos de la materia legendaria antigua. (La posterior traducción de historiadores latinos *Li Faits des Romains*, hacia 1215, pertenece a un orden de narraciones diferente.) Esto produjo su desplazamiento y sustitución por la literatura artúrica. «Los reyes de Inglaterra opusieron el mito de Arturo al mito francés de Carlomagno; y la poesía cortés, encontrando que la *matière* antigua la limitaba demasiado en la expresión de su *sen*, adoptó hacia 1160 la leyenda arturiana. Está propagada, lo mismo que los temas clásicos, por la dinastía de los Plantagenet, y dada por ellos como histórica, ofrecía infinitamente más posibilidades a la sociedad feudal y cortés, deseosa de darse una imagen idealizada de sí misma» (E. Koehler). Conviene, sin embargo, notar con cierta reserva que la utilización como propaganda política de los mitos no da cuenta entera de su producción literaria (Alejandro o Arturo son figuras literarias con prestigio antes de Enrique II, por ejemplo).

La Edad Media no distinguía muy claramente entre historia y leyenda. El cuadro representado en las narraciones de la Antigüedad no supone ningún color local ni abundan en él los trazos arcaizantes, como en la novela histórica moderna. Al contrario, los novelistas medievales, con una desvergonzada resolución, ponen al día las modas y tocados de las damas (ya he-

mos aludido a las mangas postizas de Dido, por ejemplo, y están al día tanto las expresiones amorosas como las proezas bélicas de los héroes transformados en caballeros corteses). Aquiles o Eneas van provistos de coraza y yelmo medieval, o el adivino Anfiarao, uno de «los siete contra Tebas», es representado como «arzobispo». Por otra parte, eliminan de escena a los dioses paganos, con el silencio (un buen ejemplo eran ya las crónicas troyanas de Dares y Dictis en ese sentido) o con el procedimiento fácil del evemerismo, haciendo de los dioses figuras históricas (por ejemplo, Vulcano puede ser un prestigioso herrero). Modernamente algunos críticos han hecho notar que no sólo es la ingenuidad de sus autores la causa de ese anacronismo, sino que existe una dosis cierta de intención en ese eludir las diferencias históricas. Al mostrar un mundo donde la caballería tiene una función permanente, los novelistas reflejan los anhelos de su público caballeresco; al eternizar en un espejo ideal su situación y su papel histórico, éste a su vez le propone ejemplos más comprensibles e inmediatos. Si no recogen mejor las costumbres antiguas no se debe tanto a la ignorancia de estos clérigos de abundantes lecturas latinas como a su falta de interés por ese aspecto de los temas. En esta comprensión de la Antigüedad la Edad Media difiere del Renacimiento o de la época moderna.

De esta adaptación de la materia clásica a los moldes novelescos, últimamente podemos destacar tres notas desde la perspectiva literaria:

1) La influencia de la traducción en la creación del género.

2) El paso de la épica a la novela, al despojarse su contenido de su trasfondo nacional con la romantización de sus héroes y situaciones.

De las novelas antiguas latinas la Edad Media conoció bien sólo la *Historia Apollonii Regis Tyri*, con su trama de múltiples episodios de un romanticismo popular. (Esta novela tuvo gran repercusión y algunos detalles pudieron influir en otros relatos: por ejemplo, el carácter juglaresco del protagonista en el *Tristán*. La adaptación castellana del siglo XIII acentúa el tono popular y el pintoresquismo en los detalles y depende de un original francés.) La pérdida del sentido épico estaba ya en el pastiche pseudohistórico de las crónicas troyanas de Dares y Dictis, que se prestaban bien, por su esquematismo estilístico, a la glosa.

3) Su papel mediador entre la tradición antigua y la novela idealista cortés, precursora de la formación del mundo novelesco de caballerías.

VARIACIONES SOBRE ARISTÓTELES Y ORFEO

Para concluir con estas influencias de temas clásicos recordemos dos composiciones poéticas menores, de época un tanto posterior, que tienen como protagonista a un famoso personaje de la Antigüedad: el *Lai de Aristóteles*, compuesto por Henri d'Audeli a comienzos del siglo XIII, y el poema en inglés medio *Sir Orfeo* (siglo XIV). Ambas composiciones tienen un interés especial por mostrar cómo las reminiscencias antiguas se mezclan con las nuevas tendencias novelísticas, y al aire de los nuevos tiempos imprimen a estas historias de personajes antiguos un color insospechado.

El *Lai de Aristóteles*, con algo más de 500 versos, se aproxima por su tono y didáctica a la narrativa humorística, realista e irónica de los *fabliaux*. El tema es el de la omnipotencia del amor y el de la astucia de las mujeres, ejerciendo su tiranía hasta sobre el gran filósofo Aristóteles. Por sus personajes, Alejandro y Aristóteles, enlaza con la materia del *Roman de Alexandre*. Por su lenguaje y su tema está dentro de la narrativa cortesana. Su autor, clérigo ilustre y hábil escritor de notable cultura (en otro poema, *La Bataille des Sept Arts*, representa alegóricamente la lucha entre las disciplinas literarias y la dialéctica escolástica), nos ofrece aquí un ejemplo del tópico del sabio, que no puede escapar a las locuras del amor. (Tópico que se encuentra en ciertos cuentos medievales sobre las andanzas amorosas de Virgilio o en las relaciones de Merlín y Viviana. También los consejos que el sabio Salomón recibe de su esposa, que le supera en astucia, según se cuenta en la *Queste del Grial*, son una muestra de ese tópico clerical sobre el ingenio de las mujeres, ejemplicado en muchos *fabliaux* y *nouvelles* con tonos realistas.) Esta narración sobre Aristóteles, compuesta con una gran habilidad narrativa, está a medio camino entre la novela de amor cortés y la narrativa cómica de tonos más realistas. Es el irónico ejemplo con que el docto clérigo Henri d'Audeli, con una sonrisa, enseña el poder del amor, que «tanto poder directo tiene sobre un rey en su esplendor como sobre el más pobre hombre que haya en Champagne o en Francia». El resumen es el siguiente:

El buen rey Alejandro de Grecia y de Egipto ha conquistado la India, allí se ha enamorado de una hermosa dama. Convertido en *fin amans* de ésta, el monarca descuida su corte y sus caballeros, y éstos critican este abandono. (El tema tiene cierta similitud con la *recreantise* de *Erec*.) El filó-

sofo Aristóteles, su viejo maestro, se encarga de recoger estas quejas y amonestar a su joven discípulo. Avergonzado Alejandro por la reprimenda, deja de visitar a su «amiga» durante cierto tiempo, hasta que el recuerdo y el deseo le llevan otra vez a ella.

A las quejas de la dama, explica Alejandro la situación; y ella decide tomar venganza del viejo sabio: «Sire rey, levantaos por la mañana y veréis a natura enfrentarse al maestro para privarle de su entendimiento y su ciencia» («de son sens et de sa clergie»).

La dama sale de mañana al jardín en su camisa de índigo, bordada de oro, sin más tocados que su rubia trenza, con los pies descalzos y la falda recogida, exponiendo su belleza y cantando tonadillas amorosas al pie de la estancia de Aristóteles. El sabio, sentado a su lectura matutina, cierra el libro bajo el influjo de la escena. Tras un soliloquio (con el consabido enfrentamiento de los consejos razonables y los embates de la pasión), Aristóteles requiere de amores a la joven. Ésta se muestra atenta a sus deseos con la condición de que ceda a un pequeño capricho suyo: que la pasee sobre su espalda en una silla de montar, sirviéndole de cabalgadura. El viejo filósofo se somete a ello, y Alejandro, que contempla desde la torre la escena, no puede contener la risa al ver al canoso maestro a cuatro patas llevando sobre su lomo a su hermosa amiga. Acude entonces y el viejo preceptor disculpa su locura por la derrota de toda su ciencia ante el ataque del amor («Todo lo que yo he aprendido y leído me ha deshecho en una hora Amor, que todo arranca y devora»), y promete no inmiscuirse en los amores del joven rey.

El tema, de libre invención, no deja de rodearse de una nota humorística cuando se piensa que ha sido compuesto en la primera mitad del siglo XIII, cuando el aristotelismo estaba en pleno vigor. Presentar al maestro de filósofos como víctima ilustre e ingenua del amor era una broma con buen estilo literario.

Sir Orfeo es una de las primeras novelas inglesas. Su autor nos es desconocido y la corrupción de los textos sugiere una recitación por medio de juglares. Fue escrito hacia 1325, seguramente en dependencia de algún *lai* en francés que no conocemos.

El poema trata del rey Orfeo de Winchester (en otro tiempo llamada Tracia), hijo del rey Pluto y de la reina Juno, y su esposa Heurodis. Cuando la reina Heurodis se ha dormido bajo un árbol frutal a mediodía, se le

aparece un rey misterioso, que la lleva a visitar el país de las hadas. Luego vuelve a dejarla en el jardín, anunciando que al día siguiente volverá a llevársela para siempre. Aterrorizada, la reina advierte a su esposo, que acude al jardín al día siguiente con una escolta armada para defender a su esposa del rey misterioso. Pero, a pesar de toda la guardia, el rey de las hadas acude a la cita y rapta a Heurodis.

Orfeo se queda muy apenado y después de unas desesperadas lamentaciones decide abandonar su reino, dejando a su mayordomo al mando del gobierno, y retirarse a la vida salvaje en los bosques. Se hace ermitaño con larga barba y toscos hábitos; en contraste con su delicado hábito de otros tiempos, ahora come raíces y vive en la soledad. Ejercita su arte de tocar el arpa con maestría insuperable y hechiza con su son a los animales salvajes. Un día consigue ver un cortejo de sesenta hadas cazadoras, entre las que distingue a su perdida esposa, al otro lado de un río. Las sigue a través de una gruta hasta una verde pradera, de ambiente paradisíaco, en cuyo centro se alza un castillo espléndido, adornado con piedras preciosas. Allí ve gente a la que se cree muerta, que permanece retenida, prisionera de las hadas, algunos de ellos mutilados, quemados o locos. Además ve a su esposa dormida bajo un árbol frutal.

Orfeo se presenta como juglar al portero del castillo y consigue ser introducido ante el rey y la reina de las hadas, que escuchan su canto. El rey le concede la recompensa que él mismo designe y entonces Orfeo pide la devolución de Heurodis.

Orfeo y su esposa retornan entonces a Winchester, donde se albergan en la casa de un mendigo. Orfeo encuentra por la calle al mayordomo que dejó al frente de su reino, se presenta como juglar al mismo sin ser reconocido, y solicita alimentos en pago de una recitación. Así es recibido en la corte acompañándose de su arpa. El mayordomo reconoce el instrumento musical de su antiguo señor, pero no a aquél con su barba y harapos. Orfeo pone a prueba su fidelidad, contando que recogió el arpa de un hombre asesinado por leones. Al escucharlo el mayordomo solloza por su señor, y entonces Orfeo descubre su identidad. En medio de la alegría festiva retorna entonces con su mujer a la corte.

Hemos comenzado con el resumen de la trama para hacer notar ahora algunas modificaciones muy significativas que esta romantización ha im-

primido en uno de los viejos mitos más ilustres de la Antigüedad: el viaje de Orfeo al Hades en busca de su esposa, Eurídice. Las modificaciones sugieren una referencia a un ambiente entre cortesano y popular un tanto lejano del área cultural de la clerecía, donde el mito habría sido reconstruido de modo más conservador. La leyenda desde luego presentaba varios atractivos para servir de base a una novela de caballerías: en primer lugar, su héroe era un famoso personaje antiguo, bien conocido en la Edad Media, sobre todo por figurar como ejemplo destacado en uno de los libros más leídos de esta época, *La consolación de Filosofía*, de Boecio. Orfeo era, por el poder de su mágica música, prototipo del poeta inspirado, y ya en tiempos carolingios poetas como Sedulius Scottus o Baudri de Bourguiel se dan a sí mismos el calificativo de «otro Orfeo». Además del tratamiento alegórico de Boecio, que tuvo notable éxito entre los comentaristas medievales, desde el siglo XII hay que contar con los ecos de la versión de Ovidio, de rico colorido romántico. En esta historia mítica, en segundo lugar, se ejemplificaba la de un amor sin ley ni límite, más allá de la muerte; Orfeo, convertido en *amans fins*, iba al más allá en busca de la amada. Así pues, el tercer rasgo atractivo era el elemento maravilloso de su aventura hacia el país de ultratumba. Esta aventura, en busca de la amada, raptada y prisionera en el país fabuloso de donde nadie regresa, tiene un paralelo muy claro en aventuras caballerescas como la de Lanzarote en *Le Chevalier de la Charrette* y en cuentos de procedencia céltica. Hay en *Sir Orfeo* un cruce entre los datos de la mitología clásica y la influencia novelesca cortés.

La influencia céltica es notable, por ejemplo, en ese misterioso país de las hadas, que no conserva ningún trazo del lúgubre Hades antiguo, sino que es, más que un mundo de ultratumba, un espacio maravilloso que existe al lado del mundo cotidiano, con evidentes rasgos paradisíacos. Orfeo no tiene que vencer los tremendos obstáculos que Lanzarote, y el paso del río que confina el mundo real y el jardín del reino de las hadas le es fácil. Por otra parte, la adaptación escenográfica a la moda medieval es típica de las novelas corteses. «Se medievaliza a Orfeo como a tantos héroes clásicos, no sólo en sus ideales y conducta, sino también en sus vestidos, su residencia y sus hábitos y costumbres». Es un efecto de la idealización costumbrista: «La vida en la novela tiene que ser más refinada, más coloreada o más exótica que la existencia cotidiana conocida de sus lectores, y como un

resultado de los esfuerzos medievales para embellecer las vidas de los caracteres clásicos sobre los que se conocían poco, las figuras antiguas resultaban maravillosamente *up-to-date*. En *Sir Orfeo* aun las hadas van a cazar con halcones, a la manera de la nobleza de la época».

Otra variación destacada respecto al mito helénico es el final feliz, en lugar de la conclusión negativa del mito, por haber violado Orfeo el tabú de no volver la vista a su esposa Eurídice hasta trasponer el umbral del Hades. Aquí ha operado la presión del género literario: el «happy end» es una de las convenciones románticas de las novelas de este tipo. Poco guarda Orfeo de su antigua figura mítica en esta narración. Su transformación en un amante fino, trovador cortés y aventurero es una más de una larga carrera de metamorfosis literarias. En la tradición cultural, el famoso chamán tracio pasó por ser un teólogo monoteísta, precursor del cristianismo, en Alejandría; un símbolo plástico de la figura de Cristo como buen pastor en el primer arte cristiano; una alegoría del alma solicitada por la concupiscencia y la ascensión espiritual, según Boecio, y un arquetipo del poeta inspirado, antes de su metamorfosis romántica. Esa misma capacidad de adaptación muestra la vitalidad de este mito poético clásico, que ha estudiado bien J. B. Friedmann en su reciente *Orpheus in the Middle Ages* (Cambridge, Mass., 1970).

6
EL REY ARTURO

EL INCREÍBLE HISTORIADOR GEOFFREY DE MONMOUTH

La introducción del rey Arturo en la literatura cortés es el mérito innegable de una genial superchería: la *Historia Regain Britanniae* de «Galfridus Monemutensis» o Geoffrey de Monmouth. Admirable y extraña figura fue la de este clérigo, docto y audaz, que en esa falsificación del pasado céltico de la Gran Bretaña alcanzó un éxito incomparable y legó (entre otros, como Cimbelino y Lear, reelaborados por Shakespeare) dos grandes personajes míticos a la literatura universal: Arturo y Merlín. En los libros octavo, noveno y décimo de esa prodigiosa mistificación se nos presenta Arturo como un gran rey, defensor de la isla patria y la religión cristiana contra los sajones, paganos e invasores, de principios del siglo VI, y como un fabuloso conquistador, digno de parangonarse por la esplendidez de su corte y por sus hazañas con el emperador Carlomagno o con el Alejandro de la Antigüedad. La *Historia de los reyes de Bretaña* es una glorificación fantasiosa del pasado céltico isleño por este escritor, seguramente de origen galés, o bretón en todo caso, que compuso su obra entre 1130 y 1136.

Antes de ella Geoffrey había escrito en latín también las *Prophetiae Merlini* (1135), que incorporó en la *Historia*, y más tarde, en 1148, compuso la *Vita Merlini* en versos latinos. Probablemente ni el mismo Merlín pudo profetizar la dilatada fama de que iba a gozar por varios siglos.

La difusión de su obra pseudo-histórica fue asombrosamente rápida y extensa. Una idea de esta popularidad la da la conservación actual de más de doscientos manuscritos de la misma, de los cuales unos cincuenta son del siglo XII. A menos de veinte años de distancia, en 1155, el clérigo Wace presentaba en la corte real de Enrique II y Leonor su adaptación roman-

ceada (conocida con el título de *Roman de Brut*), y hacia 1200 Layamon la vertía al anglosajón. De una posterior traducción al galés conservamos unos cincuenta manuscritos.

¿De dónde surgía ese fabuloso mundo de figuras regias que pretendían ser históricas? ¿Quién era Arturo antes de la fabulosa *Historia de los reyes de Bretaña*?

Según el propio Geoffrey, su obra era la traducción de un libro en lengua bretona, antiguo, que vertía al latín a petición de su amigo Walter, archidiácono de Oxford, quien se lo había presentado para ello. Probablemente esta excusa es un tópico, y la erudición y la fantasía de Geoffrey tienen la responsabilidad de su creación. Sin embargo, es también evidente que tanto la figura de Arturo como otras de su entorno, su mujer Ginebra o sus principales cortesanos y guerreros, proceden de una tradición legendaria. Probablemente de una tradición en gran parte oral, popular e imprecisa, alimentada por la fantasía de galeses y bretones. En ella era Arturo un caudillo heroico que representaba la resistencia de los celtas contra los invasores sajones a comienzos del siglo VI. Esos celtas de trágico destino, vencidos y sometidos una y otra vez en la verdadera historia (por los romanos, por los sajones y por los normandos), aguardaban el regreso mesiánico del famoso conquistador, quien por el momento se reponía de sus heridas en el reposo paradisíaco de la Isla de Ávalon, retiro inmortal al cuidado de hadas familiares, según «la esperanza bretona».

Podríamos acaso resumir la aportación fundamental de Geoffrey de Monmouth con unas palabras del celtista J. Pokorny en un artículo antiguo ya: «Sin duda debe agradecer Arturo su posición como rey de fama universal a Geoffrey, que revistió al héroe céltico con los atributos de un rey de su tiempo y le adjudicó la conquista del mundo. Geoffrey ha normandizado la saga, rodeándola con todo el esplendor de la caballería contemporánea y envolviéndola en un halo de romanticismo, al gusto de las cortes del siglo XII; aunque no ha inventado ninguno de los rasgos característicos de Arturo, sino que los ha tomado fielmente de la saga de los bretones. Sin embargo, al acomodarla a la cultura contemporánea la ganó para la literatura universal».

Sobre la proporción de invención personal y de recopilación de elementos míticos y datos tradicionales en la *Historia Regum Britanniae*, a propósito de la historia de Arturo, hay opiniones diversas. Por un lado, algunos ro-

manistas han subrayado la elaboración culta, y decisiva para la posterior evolución del personaje en la novela cortés, por parte de Geoffrey. Al frente de esta teoría es justo recordar a Edmond Faral, cuya obra *La légende arthurienne. Études et documents* (tres tomos, París, 1929) sigue siendo impresionante por su erudición y su perspicaz análisis. Por el contrario, los «celtizantes», a cuyo frente podríamos recordar a R. S. Loomis, han intentado recoger ecos legendarios de esa mítica figura de Arturo que, con independencia de la elaboración culta de Geoffrey, indicaran la existencia de una extensa tradición céltica anterior. Esa tradición céltica, difundida por los *conteors* bretones, contenida en textos hoy perdidos, y reflejada en algunas novelas galesas de los *Mabinogion*, sería una de las fuentes de creación para el universo de las novelas artúricas.

Creemos que Faral tiene toda la razón al observar que la *Historia* de Geoffrey representa, mediante su elaboración culta y su erudita fantasía, una nueva configuración del personaje y de su entorno pseudo-histórico, y que esta recreación confiere a la materia céltica un nuevo sentido. Pero hay que conceder también que la existencia de una tradición narrativa difundida por los *conteors* bretones resulta muy bien atestiguada, y que ciertos rasgos míticos con que el mundo artúrico se caracteriza en las novelas, tanto las de Chrétien de Troyes como las galesas (sean o no posteriores), parecen emanar de esa vieja tradición de mitos celtas degradados que desde la prodigiosa Irlanda hasta la Bretaña continental habrían extendido su atmósfera mágica.

Sólo un historiador de la época expresó claramente su protesta contra la fachada histórica de ese mundo de ficción. Guillermo de Newburgh escribe en el *proemio* de su *Historia rerum Anglicarum*, compuesta hacia 1198, «con la indignación de su linaje anglosajón y de su conciencia de historiador crítico», una vigorosa denuncia de la superchería histórica de Arturo, de la que traducimos unas líneas:

«En nuestros tiempos ha surgido cierto escritor que, para enmendar las faltas de los bretones, ha confeccionado sus ficciones ridículas sobre ellos y con impúdica vanidad los coloca muy por encima del valor de macedonios y romanos. Llamóse éste Geoffrey (Galfridus), que tenía el apodo de Arturo, porque deslizó bajo el honorable nombre de historia, a través del barniz superpuesto de su latinidad, las fabulosas narraciones sobre Arturo que

tomó de ficciones antiguas de los bretones y aumentó en su propia cabeza. Y él mismo divulgó con audacia aún mayor las profecías falsísimas de un tal Merlín, a las que también añadió mucho de propia cosecha, al traducirlas al latín, como si fueran auténticas y adornadas por la verdad inmutable».

Alude después a las exageraciones de tal historia, por ejemplo, a la sumisión de treinta reinos por Arturo («cuando su inventor no encontraría tantos en nuestro mundo»), y comenta irónicamente que Geoffrey «hace el dedo meñique de su Arturo más grande que la espalda de Alejandro Magno»; para concluir señalando el silencio de los historiadores antiguos sobre este Arturo que parece «más noble que Alejandro» y este Merlín «profeta par de nuestro Isaías». «A pesar de que los historiadores antiguos no han hecho ni una ligera mención de éstos, el individuo ese ha divulgado con su escrito toda clase de relatos confeccionados por los embusteros sobre Arturo y Merlín para apacentar la curiosidad de los menos sensatos. Hay que destacar también que refiere que el mismo Arturo, herido mortalmente en el combate, después de dejar su reino, se ha marchado a curar sus heridas a la isla aquella de Ávalon, la que las fabulosas ficciones bretonas imaginan. Porque no se atrevía por miedo a los bretones a confesar la muerte de quien hasta ahora esperan los brutos bretones que ha de regresar de verdad».

Aunque escritas contra la veracidad de las narraciones de Geoffrey, estas líneas ratifican la popularidad de esas *fabulae* en torno a Arturo, un mito que la época acogió admirablemente bien.

Por otra parte, hoy incluso los «celtizantes» más avanzados, para quienes la elaboración culta de la *Historia Regum Britanniae* no representa el camino obligado de las leyendas célticas hacia la novela, reconocen que la popularidad cortesana de Arturo fue un éxito de la obra de Geoffrey.

Citaremos unas líneas de J. Marx: «De hecho, Geoffrey habrá dado poco a la literatura artúrica: las fuentes de lo maravilloso feérico de la materia de Bretaña están en otra parte. Pero su glorificación del rey Arturo, la popularidad ligada a las profecías de Merlín, cuya acogida asombraba con razón a Guillermo de Newburgh, popularizan este nombre y preparan un público a los juglares, a los arpistas que acompañan los *lais* que tratan de estos motivos. Cuando escritores hábiles como el autor del primer cuento de aventura sobre Perceval, cuando más tarde grandes poetas como Chrétien, sus conti-

nuadores e imitadores tratan de estos temas, el público está dispuesto a escucharlos en toda Europa. Pero aparte del personaje de Merlín (que por lo demás no aparecerá, o casi no, en Chrétien de Troyes y sus continuadores), la aportación de Geoffrey a la literatura de la materia de Bretaña es muy débil. Y, cosa extraña, veremos que Merlín será recogido e integrado con un carácter nuevo en la versión eclesiástica del *Cuento del Graal*».

EL ARTURO «PREHISTÓRICO»

El nombre de *Arturus* deriva del latino *Artorius*, apelativo de una familia romana, la *gens* Artoria. Como muchos otros nombres de este tipo, pudo haber sido adoptado por indígenas durante la dominación romana en Bretaña. Tenemos noticias de un oficial romano, Lucio Artorius Castus, que vivió en Gran Bretaña hacia mediados del siglo II y condujo la VI Legión en una expedición a la Armórica. De modo que el nombre ha sido conocido en el país desde esas fechas. También el más fiel de los compañeros de Arturo, que será su senescal en las novelas francesas, ese Cai o Keu, deriva su nombre del latino *Caius*.

Es interesante destacar que entre el siglo VI y el VII sabemos de cuatro o cinco personas que llevan el nombre. Según K.H. Jackson, esto podría ser un indicio a favor de la existencia de un prestigioso personaje de igual nombre, una o dos generaciones antes, de quien pudo tomarse para evocar la gloria, después de desaparecido tal héroe. (Del mismo modo como se llamó Arturo a uno de los hijos de Geoffrey Plantagenet para recordar la gloria del mítico rey.)

Arturo es, en cambio, ignorado totalmente por los historiadores de este período, en el siglo VI (Gildas) y en el VII (Beda). Gildas, al escribir en su *De excidio Britanniae* sobre los revueltos tiempos de su niñez —hacia el 500, pues esto lo escribe hacia el 540—, nos habla de la victoria de los bretones en *Mons Badonicus*, sin citar a Arturo, a quien se atribuirá mucho después esta victoria sobre los sajones. (Para Gildas, el jefe militar de los bretones es Ambrosius Aurelianus, de ascendencia romana.) Arturo aparece nombrado por primera vez en la *Historia Brittonum*, de Nennio, en el siglo IX. En esta compilación curiosa se agrega, al narrar las luchas del final

del siglo v contra los invasores sajones: «Tunc Arthur pugnabat contra illos in illis diebus cum regibus Brittonum, sed ipse erat dux bellorum». Luego se enumeran doce batallas ganadas por este Arthur, *dux bellorum*, de las cuales la última es precisamente esa de *Mons Badonicus*.

En los *Annales Cambriae*, obra miscelánea escrita en el siglo x, aunque tal vez compuesta ya en el anterior, se agrega algún pormenor más: «La batalla de Badon, en la que Arturo llevó la cruz de Nuestro Señor Jesucristo tres días y tres noches sobre sus hombros, y los bretones resultaron vencedores». Allí se cuenta también de «la batalla de Camlann, en la que Arturo y Medraut cayeron». Son notables estos datos escuetos. El primero parece depender de una tradición ya atestiguada en Nennio, que refería que en la batalla de Castellum Guinnion Arturo llevaba sobre sus hombros una imagen de la Virgen María, por cuya intercesión derrotó a los sajones. Estos contactos con la propaganda de milagros cristianos se deben quizá a la influencia eclesiástica sobre la vieja tradición popular. La batalla de Camlann parece ser la fatídica contienda entre Arturo y su sobrino, Mordred, el traidor usurpador de su reino, aunque aquí no se nos diga si el tal «Medraut» luchaba contra o con él.

En un manuscrito de la citada *Historia Brittonum* se añaden, en un capítulo sobre las maravillas de Gran Bretaña (capítulo VII, «Mirabilia Britanniae»), dos que se relacionan con Arturo. En la región de Buelt, sobre un montón de piedras, hay una que guarda la huella del perro Cabal, de Arturo, que quedó grabada de cuando aquél perseguía con su dueño al jabalí Troynt. (Episodio de la novela galesa *Culhwch y Olwen*.) Si uno se llevaba alguna de las piedras del montón, ésta regresaba allí automáticamente. En otra región está la otra maravilla: la tumba de Anir, hijo del rey Arturo. La tumba nunca medía lo mismo, variando de seis a quince pies de extensión, prodigio que el anónimo autor ha comprobado personalmente, según cuenta.

En tres vidas latinas de santos galeses compuestas hacia finales del siglo xi, la *Vita Sancti Cadoci*, la *V. S. Carantoci* y la *V. S. Paterni*, aparece marginalmente mencionado Arturo, que a pesar de su fuerza debe someterse al poder milagroso de los santos. En la *Vida de San Cadoc* va acompañado de sus dos fieles guerreros Cei y Bedwir. En tales narraciones se intenta dar mayor relieve a los relatos hagiográficos con la evocación de un héroe conocido en la región, y en ellas aparece Arturo como personaje arrogante y soberbio.

Guillermo de Malmesbury, en *su Gesta Regum Anglorum*, compuesta en la primera mitad del siglo XII, recuerda a Arturo en una rápida mención como un caudillo militar de los últimos años de resistencia de los britanos contra los invasores anglosajones. De él cuenta que con sus victorias logró detener algún tiempo el avance invasor, que acabaría por dominar el país. Habla también de su heroica actuación en la batalla del monte Badon, «donde, protegido por la imagen de la Madre de Dios que llevaba pintada sobre sus armas, causó, avanzando él solo, la muerte de novecientos enemigos». Además, el historiador (que comparte la opinión de Gildas de que la derrota final de los britanos fue un castigo divino a la decadencia moral de sus últimos tiempos) se lamenta de que Arturo sea más bien tema para las fabulaciones mentirosas de los juglares locales que evocado por los historiadores como merecía.

Finalmente, en los *Milagros de Santa María de Laon* cuenta Herman de Tournai una anécdota de sus tiempos. «Como sucedía con frecuencia entre bretones y franceses que disputaban a propósito del rey Arturo, éste empezó a reñir con uno de los guardianes de la capilla... Pretendía que Arturo estaba aún con vida. Una pelea estalló ante la capilla, gentes armadas penetraron en la iglesia, y hubiera corrido la sangre de no haber intervenido Algard». En esta anécdota se nombra a Arturo como «fanzosus secunduni fabulas Brittannorum rex». Los *Miracula Sanctae Mariae Laudunnensis* fueron escritos hacia mediados del siglo XII, y no sabemos si Herman de Tournai conocía ya la obra de Geoffrey. Su testimonio resulta interesante por la alusión a la esperanza bretona en la supervivencia de Arturo y por designarlo como «rey famoso», más explícito título del que le dan las otras menciones.

En textos galeses de muy difícil datación hay otras alusiones a Arturo, dotado aquí de una mayor aura mítica. Esta literatura disuelve el posible rastro histórico de un jefe guerrero en el mundo fantástico de su mitología folclórica, de raíces mucho más remotas. Desde las sagas irlandesas a los relatos galeses, narrados por los juglares indígenas y más tarde por los *conteors* bretones, se transmite ese prodigioso mundo de la literatura céltica con su enmarañado ambiente de fábula y misterio, donde ha sido acogido el mítico Arturo, tal vez, como se ha dicho, «un huésped tardío». Las evocaciones más antiguas de esta poesía címbrica (de finales del siglo XII) (?) parecen ser el poema número 31 del «Libro negro de Carmarthen» y el número 30 del

«Libro de Taliesín». El primero es un diálogo donde Arturo nombra a algunos de sus guerreros; sobresalen los nombres de Cei y Bedwyr. El segundo poema, titulado *Preideu Annwfn*, algo así como 'el botín del otro mundo', nos habla del viaje de Arturo y sus compañeros a «Caer Siddi» (la ciudad de los Muertos) para robar un caldero mágico en el famoso barco *Prydwenn*, expedición de la que sólo regresan siete de los expedicionarios.

Pero la tendencia mítico-novelesca de esta literatura tradicional parece estar bien representada por la composición de *Culhwch* en el siglo XII, probablemente sin influencias de la elaboración erudita de Geoffrey. El tema central es el de un *folktale* universal, la obtención de la mano de la hermosa hija de un gigante, padre terrible que antes de otorgarla exige del héroe pretendiente la realización de una lista de tremendas y lejanas pruebas. (El prototipo clásico de tales relatos puede verse en la historia de Jasón y los Argonautas.) El héroe Culhwch solicita la ayuda de Arturo y sus prodigiosos auxiliares, guerreros famosos de lejanas tierras. Combates con monstruos, feroces cacerías, manejo y conquista de objetos mágicos están en el camino de la expedición para conseguir la mano de la bella Olwein.

Aunque no está documentada en textos tan antiguos, lo arquetípico de su esquema garantiza la originalidad céltica de otra empresa tradicional de este mítico Arturo: la expedición para rescatar a su esposa, Ginebra, raptada por un misterioso rey. Este secuestro de la reina en un país lejano y de difícil acceso, y de más difícil salida, porque es el país del que nadie retorna, es también un motivo mitológico bastante extendido. (En el mundo griego tenemos los viajes de Orfeo y Heracles al Hades para rescatar a una mujer.)

La primera aparición de Arturo y sus caballeros en el arte medieval se encuentra en una arquivolta en el portal norte de la catedral italiana de Módena. Allí aparecen unos caballeros armados que asedian un castillo, donde hay una dama prisionera y que defienden tres guerreros. Los nombres de estos personajes, escritos junto a su figura, no dejan lugar a dudas sobre su identidad. Allí están «Artus de Bretania» con sus fieles «Galvaginus» (Gauvain), «Che» (Keu) e «Isdernus» enfrentados a «Carado», «Burmaltus» y «Mardoc», que tienen prisionera a «Winlongee» (del bretón Winlowen). Conocemos a esos personajes y episodios semejantes a éste por las novelas artúricas. El tema general, con sustitución de Arturo por Lanzarote, está en la novela de Chrétien, *Lancelot*. La representación escultórica de

Módena se fecha hacia el 1100, y se cree que el tema pudo ser difundido por algún bretón, algún *conteor*, que llegara a Italia en el contingente del duque de Normandía en la expedición de la primera Cruzada. Es éste un testimonio importante de la difusión de la materia de Bretaña por tierras lejanas de su origen mucho antes de la obra de Geoffrey de Monmouth.

Para completar estos rasgos fabulosos de Arturo añadamos su conocida desaparición en el momento final de su existencia. En lugar de morir, el rey Arturo había sido llevado por el hada Morgana al feérico país de Ávalon, donde reposa, y de donde un día, según la «esperanza bretona», retornará para reclamar su reino y ofrecer días de gloria a los britanos. Sobre esta creencia en el retorno mesiánico del gran conquistador para salvar a su pueblo sometido ya hemos apuntado su raíz psicológica y volveremos a tratarla. (La leyenda tiene un paralelo en la alemana de *Kyfhäuser*, que predice el retorno de Carlomagno.) Las vagas profecías sobre el futuro enlazan con las predicciones del mago Merlín, y confieren un mayor halo de misterio a la figura de este monarca legendario.

DESIGNIOS DE LA «HISTORIA DE LOS REYES DE BRETAÑA»

Con anterioridad a la *Historia Regum Britanniae* Arturo aparece, pues, por un lado, como un «jefe de guerra» al servicio de los reyezuelos de la Gran Bretaña, que obtiene una serie de victorias (hasta el mítico numero de doce) sobre los sajones. Por otro lado, Arturo acaudilla un grupo de guerreros escogidos en unas aventuras fabulosas por una geografía mítica. En la obra de Geoffrey se encuentran vetas de las dos tradiciones. La imagen de este rey magnánimo, cuyas victorias resonantes le proporcionan el dominio de las islas británicas, de la Galia y los países nórdicos y amenazan derribar el propio Imperio romano, es un producto de la fantasía de este audaz historiador, influida por sus lecturas de otros historiadores y por los relatos épicos.

También lucha Arturo contra temibles gigantes, y acaba por retirarse a esa Isla de Ávalon, afortunada ínsula feérica, como el héroe de los relatos orales de los galeses.

La historia de Geoffrey relataba el glorioso y ficticio pasado de los celtas británicos, en una historia de falso esplendor, que rivalizaba en grandeza

con la de Roma, y que nimbaba con un aura trágica y heroica el fin de la resistencia insular contra la barbarie invasora de los sajones. Desde Bruto, bisnieto de Eneas, fundador de la monarquía británica (según una de esas genealogías inventadas en la época, ya citada por Nennius en su *Historia Brittonum*), hasta la muerte del último rey, Cadvallader (en el 689), por las cuarenta y pico mil líneas de su prosa latina desfilan una serie de figuras y de hazañas de gran interés y dramatismo.

Ciñéndonos a las de Arturo, conviene destacar varios rasgos novelescos. Así su nacimiento como hijo del rey Uther Pendragon y de Ingerne, en torno a cuyo primer encuentro amoroso se traza un episodio casi romántico. Uther se enamora de la hermosa dama, esposa de uno de sus nobles, en un banquete, con súbita pasión. Para conseguirla guerrea contra aquél, y gracias a la ayuda mágica de Merlín logra entrar en su castillo y en el lecho de Ingerne, después de haber tomado la figura del otro. (Imitación del episodio de Júpiter, Alcmena y Anfitrión.)

Por la muerte temprana de Uther, Arturo se corona rey, apoyado por Merlín, a los quince años. Libera Gran Bretaña de los invasores sajones. Sobre su casco de oro lleva su emblema de guerra, el dragón; sobre su escudo, Pridwen, lleva pintada la imagen de la Virgen; se arma con su lanza Ron y su famosa espada Caliburn, forjada en la Isla de Ávalon. (La espada Escalibor de las novelas.) Tras sus victorias en la conquista de las islas se casa con Ginebra, la más hermosa mujer de toda Gran Bretaña. Y tiene una corte espléndida, donde sobresalen grandes caballeros y se dan suntuosas fiestas. Pasa luego a conquistar Irlanda y va al continente, donde somete Escandinavia y la Galia entera, que se reparte con su aliado el duque Hoel de Armórica, tras vencer y hendir el cráneo del tribuno romano Frollo a las puertas de París. En Carleon, en la fiesta de Pentecostés, se hace coronar emperador. Geoffrey describe el esplendor de esta ciudad y de la corte. En esos días se recibe una carta del procurador de la República romana, Lucius Hiberus, que le conmina a ofrecerle tributo. Marcha en expedición contra los romanos. De camino, en combate singular (que recuerda a los de las novelas posteriores), mata al gigante del monte Saint-Michel. (El gigante no es el único de esa clase vencido por Arturo; él recuerda a otro, que tenía el curioso *hobby* de coleccionar barbas de reyes para hacerse una capa con ellas.) Contra los romanos avanza hasta Autun, donde se tra-

ba gran batalla, que concluye con la fuga del ejército romano. (Algunos nobles de Arturo, como Cai y Beduer, mueren de heridas de la batalla.) Cuando se dispone a avanzar sobre Roma le llegan noticias de la traición de su sobrino Mordred y de su esposa Ginebra, a quienes había dejado en la regencia de la Gran Bretaña. Arturo regresa rápidamente. Mordred le sale al encuentro a poco del desembarco; pero, a pesar de su ejército superior, es derrotado. (En la batalla muere Gauvain, el sobrino fiel y caballero.) De nuevo lo derrota Arturo en Winchester, y al fin se libra la tercera batalla en Camlann. En un combate feroz Arturo mata al traidor, aunque queda muy malherido y es transportado (en un barco misterioso) a la Isla de Ávalon para sanar de sus heridas.

Para la descripción de combates y la composición de sus episodios Geoffrey aprovecha su vasta cultura clásica (desde la Biblia hasta los historiadores y poetas épicos latinos), su conocimiento de la épica francesa y de algunas leyendas célticas (por ejemplo, los nombres de las armas y de los personajes de la corte parecen remontar a esa tradición). Mientras otros historiadores, como Henri de Huntington en su *Historia Anglorum* o Guillermo de Malmesbury en su *Gesta Regum Anglorum*, dedicaban su atención al período anglosajón y al normando subsiguiente, en su sorprendente obra él evocaba el mundo anterior en un estilo ágil y brillante. Y le daba un colorido moderno: descripciones de un ambiente caballeresco con su corte de fastos y torneos, con su cortesía y su esplendidez; el lujo de las damas alterna con el ritmo bélico de las conquistas.

En esos victoriosos avances británicos (atribuidos a un fabuloso monarca del siglo VI) ha señalado R. R. Bezzola los posibles ecos políticos actuales que podían captar los lectores del siglo XII. ¿En la marcha de Arturo contra la Galia (aliado además con el duque de Armórica, es decir, de la Bretaña continental) no se podría reconocer a Enrique I, en rebelión contra su soberano Luis VI, rey de Francia, a quien disputaba parte del reino?

En la lucha contra el poder de Roma se puede ver un eco más amplio de la rebelión y ansias de independencia de las grandes mansiones feudales, en primer lugar de la más rica, la de Normandía-Inglaterra, contra un poder real superior. Se rechaza la tradición de un gran poder central, descartando la idea de un Sacro Imperio, para sustituirlo por la de nuevos reinos independientes, surgidos por conquistas guerreras. En oposición a la tradi-

ción política imperial, que, con la idea de una *translatio* o una *renovatio imperii*, revivificada por Carlomagno y sus sucesores, pretendía una soberanía universal de abolengo romano, la doble victoria de Arturo sobre galos y romanos era un precedente glorioso para las ansias políticas de los reyes ingleses. Como duques de Normandía eran vasallos de los reyes franceses, herederos de la corona carolingia. Pero ahora Geoffrey ofrecía otras tradiciones: si Brutus, al devastar Aquitania y fundar Tours, había derrotado a los reyes y pares de Francia; si Belinus y Brennius habían reducido «aquel reino entero a sumisión»; si, finalmente, Arturo había conquistado otra vez toda la Galia antes de la época de Carlomagno, entonces parecía que eran los reyes de Francia quienes debían, en todo caso, prestar vasallaje a los de Inglaterra.

Otro punto interesante del libro era señalar que los súbditos de la corona inglesa, celtas británicos y franco-normandos de Bretaña la Menor, resultaban parientes, por descender de los antiguos troyanos exiliados. A su conveniencia Geoffrey ignora a los anglosajones, vencidos de última hora. Si ello iba muy bien a los dominios de Enrique I, de Matilde y de Esteban, «cuando Enrique II y Leonor de Aquitania llegaron al trono su aplicación resultó mucho más amplia de lo que Geoffrey pudo haber imaginado al concebir tal idea». Al mismo tiempo, al destacar los orígenes romanos, o más bien troyanos, de los fundadores de la monarquía británica, según una pauta de la historiografía medieval, Geoffrey ennoblecía ésta al procurar unos antepasados míticos. Así, el legendario Brutus, descendiente de Eneas, tras una belicosa marcha por Europa, había llegado a fundar la monarquía británica. Incluso algunos personajes destacados de la última época, Constante, Ambrosio Aureliano, Uther Pendragon, padre de Arturo, y Guennuera (la reina Ginebra de las novelas), su esposa, descienden de noble sangre romana. Sin duda que los nobles normandos, conquistadores de Inglaterra, vieron con buenos ojos esta glorificación de un lejano pasado céltico que, por oposición, rebajaba el prestigio de los anglosajones, sus antecesores en la conquista y el poder, y aumentaba las pretensiones nacionales del reino conquistado frente al rey de Francia (del que por sus dominios continentales continuaban siendo vasallos).

En esta glorificación de la perdida y legendaria grandeza céltica, el galés Geoffrey de Monmouth satisfacía un ansia familiar. Él mismo firmaba

en algunos documentos «Galfridus Arturus». Se ha discutido si «Arturus» es un mote o un apelativo patronímico, y esto último parece lo más seguro. Es interesante notar además que la obra aparece dedicada a Robert, conde de Gloucester, hijo bastardo de Enrique I, y, según una hipótesis verosímil, de Nesta, hija de Rhys ap Tewdor, rey de Gales del Sur. Si eso fuera cierto, la obra estaba dirigida no sólo «al jefe de la nobleza normanda, excelente guerrero y gentilhombre cultivado, sino al descendiente de los reyes célticos del País de Gales, que conservaban la memoria de su gran pasado, y de los reyes normandos que acababan de someter a los enemigos anglosajones de los celtas galeses» (R. R. Bezzola).

Geoffrey, que esperaba sacar provecho de la propaganda política introducida en su *Historia*, añadió en otras dedicatorias a Waleran de Beaumont, conde de Meulan y luego de Worcester; y más adelante, al propio rey Esteban, desplazando a Robert a segundo término de la dedicatoria. Esta vinculación con la realeza normanda indica la conciencia, por parte de su autor, de la dosis de propaganda nacional de esta formidable mistificación histórica. (Las *Profecías de Merlín* están dedicadas a Alejandro, obispo de Lincoln; y la *Vida de Merlín*, a Robert de Chesney, también obispo de Lincoln desde 1148, a cuya diócesis pertenecía Oxford, donde Geoffrey parece vivir en la época de su actividad literaria.)

Al cabo de los años, los esfuerzos de Geoffrey se vieron premiados con el obispado de San Asaph, una diócesis de poca importancia en país galés, en época del rey Esteban, en el año de 1153. Poco antes, en ese mismo año, fue ordenado sacerdote, antes de ocupar el cargo. Su obra no revela un espíritu con inquietudes religiosas. Unas crónicas galesas recuerdan el año de 1155 como la fecha de su muerte.

En ese mismo año, en la corte de Enrique II y de Leonor de Aquitania, el clérigo Wace completaba la primera traducción de la *Historia* a una lengua vulgar, el *Roman de Brut*, en pareados octosílabos franceses, y ofrecía esta obra a la reciente reina de Inglaterra. Si la obra latina tuvo una enorme difusión en círculos nobles de la época desde muy pronto, esta traducción, a la que seguirán otras, es un gran paso para la divulgación de su contenido entre aquella nobleza para la que la lengua latina era ya una lengua de doctos y clérigos.

LA INFLUENCIA DE WACE, ROMANCEADOR DE LA «HISTORIA»

El poema de Wace, con sus 15.000 versos, marca una etapa intermedia entre el estilo historiográfico, relativamente sobrio, de la obra de Geoffrey, y la novela artúrica, de colorido romántico y gran fantasía narrativa. Wace, clérigo cortesano, del que conocemos otras obras en *romanz* de tema religioso, como la *Vida de Santa Margarita*, *Vida de San Nicolás* y la *Concepción de Nuestra Señora*, o de tema histórico-legendario, como el *Roman de Rou*, crónica novelesca sobre los duques de Normandía, romancea la *Historia Regum Britanniae*, añadiendo algún material y con glosas y descripciones propias en su libre versión. Su obra eclipsa otras narraciones históricas contemporáneas, como la *Estoire des Engleis*, de Geoffrei Gaimar, por la superioridad de su estilo literario. Precede a las primeras novelas artúricas, como el *Tristán* de Thomas y el *Erec* de Chrétien, e influye sobre todas ellas. El ambiente cortesano y caballeresco había sido creado en torno a la corte de Arturo por Geoffrey de Monmouth; Wace lo desarrolla y difunde en sus versos.

Hay dos añadidos suyos, tomados de las leyendas bretonas, que se harán famosos en la literatura novelesca: la Tabla Redonda, a la que se sientan los caballeros de la corte de Arturo, servidos y tratados allí como pares; y la Selva de Broceliande, retiro de Merlín y asiento de prodigiosas aventuras. Por su forma métrica y ciertas características de estilo, Wace parece anunciar la novela de caballerías; si bien Wace, traductor de obras latinas y colector de algunas leyendas célticas, no era un novelista de audaz fantasía. Critica a los narradores juglarescos, difusores de la materia de Bretaña, por sus añadidos fabulosos, que han hecho parecer falsas todas las narraciones sobre Arturo; y es cauto respecto a temas tradicionales como la supervivencia de Arturo: «Maestre Wace, que escribió este libro, no desea decir más sobre su final que el profeta Merlín. Merlín dijo de Arturo —y tenía razón— que su muerte sería dudosa. El profeta habló certeramente. La gente ha dudado y dudará siempre, creo yo, si él está vivo o muerto». En cuanto al bosque de Broceliande, el propio Wace lo visitó para verificar sus prodigios: «Fui allí a ver maravillas; vi el bosque, vi la región; busqué las maravillas, pero no las encontré».

Sobre el poema de Wace se compone la primera versión inglesa de la historia, el *Brut* del clérigo Layamon, compuesto en inglés medio, hacia los

primeros años del siglo XIII, que expande en un nuevo contexto (lingüístico y social) la obra del cortesano Wace, como éste hizo con la de Geoffrey de Monmouth.

La materia de Bretaña pasaba así a una mayor difusión. Comenzada por narraciones (en prosa) de los *conteors*, juglares errantes con su arpa y su saber de fantásticas narraciones, que gracias a su bilingüismo alcanzan un conocimiento de la familiar tradición céltica y una audiencia en los hogares cortesanos, la prosa latina y el verso francés la introducían en un nivel literario más elevado y franqueaban el camino a los novelistas corteses. Se cumplía así una de las profecías de Merlín sobre Arturo: «In ore populorum celebrabitur, et actus eius cibus erit narrantibus» ('Será celebrado en la boca de las gentes, y sus hazañas servirán de sustento a los narradores'). *Cibus*, 'sustento', puede entenderse como alimento metafórico, en el sentido de materia o contenido narrativo, o en el más real de «el que obtendrá el narrador como pago a sus historias». Este último es el más probable aquí, y puede aplicarse tanto a los juglares como, de modo más lujoso, a los escritores cortesanos.

ARTURO Y LA CORTE DE ENRIQUE II

Después de la ascensión al trono de Inglaterra, en 1153, de Enrique II Plantagenet, ya duque de Normandía, y de su esposa Leonor de Aquitania, la nieta del duque Guillermo IX, el primer trovador, recién separada de su anterior matrimonio con el rey Luis VII de Francia, la corte inglesa se rodea de un gran esplendor literario, como corresponde al reino de mayores dominios en Occidente. Allí el gusto por el lujo y el refinamiento cortesano, junto con el afán por lo misterioso y el prestigio de una historia fabulosa, favorecen el apoyo a la literatura. Alternan en ella los doctos historiadores en prosa latina con los poetas y los novelistas en lengua vulgar, es decir, en francés. Wace, Thomas, María de Francia, Benoit de Saint Maure, el autor de la *Vida de Alejandro* en decasílabos, etc., componen sus obras para esa corte bulliciosa. Allí las leyendas célticas y las novelas de temas antiguos clásicos enlazan con la historiografía sobre los orígenes de la monarquía inglesa y la nobleza normanda. Acuden destacados trovadores

a su brillante reclamo, y la cortesía moderniza los viejos temas guerreros. En ese ambiente se educan las dos hijas de Leonor y de su anterior marido, el rey Luis, que luego, en sus cortes feudales de Blois y Champagne, serán, como su madre, protectoras de poetas y novelistas. El hijo predilecto de Leonor, Ricardo, el Corazón de León, encarnará en cierto modo el tipo romántico del caballero, con sus audacias aventureras en la Tercera Cruzada y sus canciones de trovador en su prisión de Dürnstein.

Todo ese mecenazgo cultural no va desprovisto de un trasfondo político. Enrique II ha querido aprovechar las posibilidades de propaganda política que el tratamiento de la materia artúrica ponía a disposición de su dinastía. Por un lado, el esplendor de su corte podía eclipsar la de los últimos reyes sajones, que, como Eduardo el Confesor, fueron de notable cultura.

Por otra parte, en esas leyendas de los britanos, los sajones, sometidos ahora por los normandos, eran vistos como unos paganos invasores, perspectiva que, como ya hemos notado, favorecía a la nueva monarquía. Ésta encontraba además en esa glorificación de la antigua Britania una aureola de prestigio monárquico de la que apropiarse. El mito de Arturo y sus caballeros de la Tabla Redonda podía rivalizar con la épica franca en torno a Carlomagno y sus pares, cuya herencia prestigiaba a la corona real de Francia. La mitificación y modernización de esa figura, modelo de cortesía y de belicosidad, descendiente del gran Eneas y émulo de Alejandro en liberalidad y victorias, constituía una réplica eficaz a las leyendas carolingias. La celebrada corte de Arturo, a la que acudían los más nobles caballeros de Europa para ilustrar su nombre, parece un reflejo anacrónico de la rutilante y movida corte inglesa —esa corte que por su bullicio comparaba Walter Map con el infierno—, donde el monarca acogía a sus huéspedes nobles con una amplia magnanimidad. En su competencia con los reyes de Francia, la corte inglesa, mucho más espléndida, encontró en la literatura una propaganda eficaz.

Enrique II podía presentarse como el restaurador de la grandeza de Arturo. Así se dejaba entender en una obra de ficción contemporánea, el *Draco Normanicus* de Esteban de Rouen, que presentaba un intercambio de cartas entre personajes famosos, como Roldán y Arturo y el rey Enrique.

Su actuación política como un redivivo Arturo podía hacer superflua, a los ojos de complacientes cortesanos, la nostalgia por el esperado regreso de Ávalon.

No nos resulta del todo sorprendente que ese elemento de la leyenda tradicional del regreso de Arturo fuera considerado ya inoportuno. Los restos funerarios de Arturo y de la reina Ginebra fueron descubiertos en la abadía de Glastonbury, tal vez por iniciativa del propio monarca. Este monasterio, ambicioso de nuevos prestigios, había localizado ya en su territorio las tumbas de san Dunstan y san Patricio, y desde 1190 pudo jactarse de custodiar los despojos fúnebres de Arturo y Ginebra, de tan extendido renombre. La abadía de Glastonbury se identificaba con la Isla de Vidrio de las leyendas célticas y se adjudicaba también un lugar en la leyenda del Grial. Del mismo modo que los monjes de la abadía de San Denis custodiaban las reliquias de Carlomagno, los de Glastonbury custodiaban las del mayor conquistador de Britania. En esta abadía, donde el historiador Henry de Hutington encontró en 1138 un ejemplar de la reciente *Historia* de Geoffrey de Monmouth, pudo empezar a tomar cuerpo la tradición de que Arturo estaba sepultado en ella (W. A. Nitze pensaba que ya en 1136, cuando se escribió la *Historia*, aunque las tumbas no se descubrieran hasta bastante después, con apoyo real). Como comentan W. A. Nitze y E. Koehler: «Así, de un solo trazo, los monjes de Glastonbury capturaban y a la vez destruían la esperanza céltica. Arturo enterrado en Glastonbury era mejor propaganda, tanto dinástica como eclesiástica, que el Arturo de Geoffrey llevado a un legendario Ávalon para ser curado de sus heridas».

A pesar de todo, el hallazgo de las tumbas y su consiguiente difusión no consiguió borrar la creencia en la vuelta de Arturo, mucho más efectista desde el punto de vista dramático y mucho más acorde con el aura fantasmal de su figura. Sobre su misterioso viaje final circularon numerosas leyendas, alusiones y anécdotas.

Es también significativa la de que los bretones se empeñaron en que Enrique II impusiera a su nieto, el heredero de Bretaña (hijo póstumo de Geoffrey, su tercer hijo, y de Constanza de Bretaña), el nombre de Arturo. El escéptico Guillermo de Newburgh comenta burlonamente: «Así los bretones, que desde hace mucho aguardaban a un fabuloso Arturo, ahora alimentan con mucha esperanza a uno verdadero, según opinión de algunos, profetizado por esos famosos relatos fabulosos sobre Arturo». (No le trajo al príncipe mucha suerte el nombre de Arturo. Fue degollado joven por su

tío, el rey Juan Sin Tierra, y su cuerpo desapareció, arrojado al Sena, el Jueves Santo de 1203.)

EVOLUCIÓN DE LA FIGURA DE ARTURO

El rey Arturo, en la *Historia Reguni Britanniae*, es ante todo la figura de un gran conquistador. Junto con sus acciones guerreras destaca también el esplendor de su corte y su trágico final. En la novela cortés —de Chrétien o en la anónima de *Jaufre* o el ciclo en prosa— es su carácter cortesano, de anfitrión espléndido y justiciero, el rasgo más acentuado de su persona, mientras que su carácter belicoso queda relegado a un segundo término. En esas novelas creadas en pequeñas cortes feudales, en buena relación con la monarquía de los Plantagenet, pero sin sus pretensiones reales, el mito artúrico sufre unas modificaciones muy significativas. Creemos que tiene razón E. Koehler al ver en esta evolución un reflejo sociológico. «En lugar del conquistador poderoso y audaz que necesitaba la monarquía británica para sus fines políticos, encontramos un rey ocioso (*roi fainéant*), que se sienta en el trono con esplendor y vela por el mantenimiento de los derechos feudales. El reino de Arturo no está situado ni en el espacio ni en el tiempo, pues pertenece a un mundo ideal e irrealizado; y está amenazado por un mundo exterior a él y que considera como encantado porque la crisis histórica que atraviesa la feudalidad es incomprensible a sus propios ojos; esta situación particular del reino ideal de Arturo permite deducir de un modo plausible el principio de la primacía de la caballería y la feudalidad». (Desde luego, la corte real de Francia tenía buenas razones para preferir la estampa épica a la artúrica.)

En la novela cortés se «deshistoriza» el personaje para convertirlo en el monarca ideal de la caballería, conservador de las hermosas maneras en su espléndida corte de la Tabla Redonda. Wace es el eslabón decisivo entre la concepción de Geoffrey de Monmouth y ese mundo caballeresco y misterioso de la Tabla Redonda, desde donde se sale a la aventura. Pero el elegido para la aventura es uno de los nobles que como pares se asientan a ella; no el rey mismo, reducido a espectador de excepción y juez en todo caso de algunas instancias. Eclipsado en el campo de acción por sus caballeros, Ar-

turo los necesita para solucionar los repentinos y sorprendentes desafíos lanzados por algún felón, que asesina ante sus ojos a algún noble o rapta a la reina Ginebra. Pero ese buen rey no sale en su persecución, sino que alguno de sus caballeros, Cai o Gauvain o Lanzarote o Jaufre, es el destinado por su propio impulso a tentar la solución de la aventura. Rey indolente, ensimismado en sus pensamientos (como, por ejemplo, en la llegada de Perceval a la corte), parece dignificarse en su letargia. Puede pensarse que en esa caracterización ha influido la tradición folclórica, como dice Frappier: «En Chrétien, Arturo no es el conquistador glorioso que humillaba el orgullo de Roma, y luego, de pronto, resultaba la víctima aún heroica de la traición y del destino. Se transforma en una figura compuesta donde se unen los trazos de un soberano leal, justo, generoso, y ese aire de fantasía o de extrañeza que conviene a un rey bondadoso y un poco desconcertante de cuento maravilloso». Pero nos parece que la influencia de motivos folclóricos o la ironía de los novelistas respecto de su figura no está reñida con la indicación sociológica que puede deducirse de esa modificación. Resulta tal vez curioso al respecto que en la novela de Chrétien sea Lanzarote quien, en competencia con Gauvain, salga a rescatar a la reina Ginebra, mientras que en versiones anteriores era probablemente Arturo quien iba a liberarla de su raptor. (Y no Lanzarote, figura de creación reciente.)

Arturo, sin embargo, reaparece como monarca enérgico en una novela muy posterior, *La Mort Artu*, obra en prosa anónima de hacia 1230. En esta novela, que enlaza con el ciclo en prosa sobre Lanzarote y la búsqueda del Grial, se vuelve a presentar al fin del reinado, ya descrito por Geoffrey en su *Historia*. Por cierto que parece justo el elogio de J. Frappier al autor que, al forjar aquél, tuvo «una idea de gran dramaturgo al hacer llegar bruscamente en las más esplendorosas victorias de su héroe el cambio de la fortuna, la amargura de las traiciones, el desmoronamiento terrestre del sueño artúrico y de la esperanza bretona. La historia de Arturo se acaba en una tragedia de la fatalidad».

Desde una perspectiva de moralismo sombrío la *Muerte del rey Arturo* vuelve a poner en pie la imagen de un rey poderoso, aunque sea para destacar mejor la tragedia que le envuelve y le sumerge en el ocaso de su universo caballeresco. A los colores brillantes de la cortesía mundana sucede esa monotonía crepuscular de la caballería terrestre, decadente, vista por un

escritor que olvida el brillo cortés, y acentúa la psicología y el drama. Los personajes han envejecido, el amor de Lanzarote y de Ginebra recibe su castigo como adulterio pecaminoso, los caballeros de la corte se matan unos a otros, y el gran rey, amargado y traicionado por Mordred, su propio hijo incestuoso, se enfrenta con él tras sangrientas batallas en un combate mortal. Estas escenas finales le restituyen su grandeza heroica, con su trágica fatalidad. Y es notable que en esa novela aparezca también el viejo Merlín a su lado.

En la descomposición de su mundo caballeresco y cortés, cuando a los ojos de un novelista de moral más rígida «la caballería terrestre» resulta condenada en parangón con «la celeste» y toda la pompa se revela vanidad, Arturo vuelve a empuñar las armas y avanza a su último combate con toda su estatura heroica.

BREVE NOTA SOBRE MERLÍN

Como ya hemos anotado, Geoffrey de Monmouth incluyó en su *Historia* (formando el libro VII de la misma, según la división actual) su opúsculo sobre las «Profecías de Merlín»; y más tarde compuso en versos latinos (algo más de 1.500 hexámetros) su *Vita Merlini.* Si tampoco fue el inventor de tan curioso personaje, sin embargo fue él quien le confirió una popularidad sorprendente durante siglos.

Los antecedentes de esta figura profética son complejos dentro de la tradición céltica. Por una parte, Geoffrey recoge una narración de la *Historia Brittonum* atribuida a Nennius acerca de un tal Ambrosius, niño de extraño origen que predice al rey Vortigen el futuro de Britania. (El niño, prodigioso por sus dones adivinatorios, comienza confundiendo a los magos oficiales al revelar que la causa que imposibilita la erección de una torre es el combate subterráneo entre dos dragones; y luego pronostica en lenguaje figurado las tenebrosas luchas del futuro bretón.) Por otro lado, existen en la tradición poética galesa algunos relatos sobre un bardo selvático Myrddin, de quien Merlín deriva su nombre propio y algunos rasgos. Así, en el *Libro de Taliesín* (datado hacia 930) aparece este profeta Myrddin, que anuncia con un largo y oscuro discurso el triste destino de la nación ga-

lesa. También en otros tres poemas del *Libro negro de Carmarthen* (compuesto a finales del siglo XII, pero con materiales mucho más antiguos) aparece Myrddin junto con el famoso bardo Taliesín, y con un lenguaje figurado y enigmático anuncia el destino futuro del país.

Ya las fuentes galesas parecen contaminar diversas narraciones en torno a la figura de ese profeta con rasgos de loco huraño y de *homo sylvaticus*, misterioso solitario de los bosques de rasgos druídicos. Los eruditos han puesto en relación la vida de Merlín con narraciones sobre un extraño profeta loco de tradición escocesa, Lailoken, de quien se habla en la *Vida de san Kentigern*, con una saga irlandesa sobre «la locura de Suibhne» (*Suibhne geilt*). (Se trata, en el caso de Lailoken, de un héroe enloquecido por la aparición de una visión celeste durante una batalla y que luego profetiza, desde las márgenes de su extraño comportamiento y de su retirada a los bosques.)

En las primeras novelas corteses Merlín no aparece apenas. Robert de Boron lo utiliza para lograr la conexión del mundo cristiano del Grial con el mundo artúrico, aprovechando para tan sutiles conexiones las posibilidades de adivinación del mago. Para explicar su sabiduría, narrará su origen diabólico, como hijo de una virgen y un íncubo demoníaco, a cuyo poder satánico había logrado escapar Merlín.

La historia de Merlín cobrará nuevas ampliaciones en el ciclo en prosa. Allí su destino final adquiere un matiz romántico con la narración de su aprisionamiento en una jaula invisible (con el extraño nombre de *l'esplumoir* de Merlín) por su amada Viviana, que se vale para cautivarle de los artilugios mágicos que el propio Merlín le enseñara. (Encontramos en este tema el motivo medieval del sabio viejo que resulta engañado por la mujer a quien amó, por la maligna astucia femenina superior a la ciencia más poderosa.)

Merlín resulta una nota más de fantasía en el misterioso reino artúrico de la *Vulgata*. Luego será el educador y protector del joven rey, el explicador de extraños prodigios y una apertura hacia el imposible mundo de las metamorfosis y de las hadas.

En Geoffrey, y también en *La muerte de Arturo*, las profecías de Merlín dan un tono agorero a ese final patético, del que acentúan el carácter fatal.

7
TRISTÁN E ISOLDA

Desde mediados del siglo XII una leyenda de amor y de muerte se difunde por Europa, la trágica historia de Tristán e Isolda. De orígenes célticos y con resabios clásicos y orientales, la historia de esa pasión fatal recoge nuevos ecos al encontrarse con la teoría del amor cortés. Dentro del marco de la nueva concepción del amor, esta leyenda opone de modo radical al individuo y la sociedad, en la figura de una pasión, desbordada contra el vínculo feudal de la fidelidad a su rey y señor; y, por otra parte, choca contra el vínculo religioso del matrimonio y resuena con el tinte romántico de la fatalidad. En efecto, para el insondable conflicto entre un amor, más fuerte que todas las trabas de la sociedad, y la conciencia social misma, sólo la muerte aparece como una conclusión. Este «gran mito europeo del adulterio» se nos presenta así como el tema de una tragedia, por encima de la forma novelesca que reviste en sus diferentes versiones. Desde las narraciones bretonas hasta la ópera de Richard Wagner emana de su tema un profundo hálito trágico, porque en él ha encontrado expresión un conflicto de innegable grandeza. Más fuerte que toda sujeción moral, el amor que une a Tristán e Isolda es un poder tan grande como el destino. «Amors par force vos demeine», dice Béroul de esa pasión común que les arrastra a ambos al enfrentamiento con la sociedad y a la muerte.

La época estaba sensibilizada para la recepción de la leyenda, y su propagación fue rápida y brillante. Además de las versiones conservadas, lo testimonian las frecuentes alusiones al tema, que es el más citado de toda esta literatura de origen céltico por troveros y trovadores. Chrétien de Troyes, que escribió de él una versión que se nos ha perdido, polemizará contra él, advirtiendo sin duda la peligrosa fascinación de ese enfrentamiento trágico entre el amor y la sociedad, un enfrentamiento violento y sensual que

no podía ceñirse al convencionalismo del amor cortesano. A diferencia de los amores de Lanzarote con la reina Ginebra, que al fin y al cabo hacían que las proezas del espejo de los caballeros andantes redundaran en una mayor gloria de la corte artúrica, el amor de Tristán tiene una tendencia anárquica, de salvaje oposición a la sociedad cortés.

En los trovadores y los novelistas cortesanos el amor es un elemento benéfico, educativo por los senderos de la cortesía, y se integra en el código ético caballeresco. En cambio, la pasión de Tristán e Isolda tiene la fuerza arrolladora de un poder elemental de la naturaleza; y esa amoralidad de la pasión viene simbolizada en la trama por la acción mágica del filtro amoroso que liga la voluntad de los amantes. Los intentos de algunos novelistas, como Thomas y Gottfried de Estrasburgo, por acercar el tema a los ambientes cortesanos, no logran disminuir ese sentido anticortés de este tema trágico.

A la par sensual y espiritual, con tonos casi místicos a veces en Gottfried, este erotismo desemboca en la muerte de los amantes como única salida. El retiro de los amantes a la soledad de los bosques preludia ya el abandono de la sociedad, que representa la oposición a la fatal pasión. Pero, al mismo tiempo, esa oposición confiere mayor intensidad al goce de los amantes perseguidos y denunciados. Como ha visto Denis de Rougemont al analizar el «mito» en su libro *L'amour et l'Occident*, hay una cierta dialéctica pasional en ese amor a lo prohibido, nostalgia de la ausencia, ese desear a la amada imposible, que forma parte esencial de todo *eros*. En ese estudio famoso y exagerado (que a los filólogos no les gusta mentar) se toma el mito como prototipo del amor-pasión ensalzado por la literatura europea. «El amor dichoso», dice De Rougemont, «no tiene historia en la *literatura occidental*. Y el amor que no es recíproco no se tiene por un amor verdadero. El gran hallazgo de los poetas de Europa, lo que los distingue ante todo en la literatura mundial, lo que expresa más profundamente la obsesión del europeo: conocer a través del dolor, es el secreto del mito de Tristán, el amor-pasión a la vez compartido y combatido, ansioso de una dicha que rechaza, magnificado por su catástrofe, el *amor recíproco desdichado*» (o. c., pp. 42-43).

Tristán e Isolda, pareja de amantes desgraciados —como Píramo y Tisbe, y como Troilo y Crésida en las leyendas de origen clásico, o como

Abelardo y Heloisa en la realidad histórica del siglo—, forman un mito romántico de la literatura europea, uno de los primeros por su antigüedad y por su resonancia universal.

El tema atrajo el interés de varios novelistas del siglo XII, que trataron por entero la historia. De estas versiones algunas se han perdido, como el supuesto arquetipo, atribuido a un narrador galés, al que se refiere Thomas, un tal Bleheris (galés, *Bleddri*; francés, *Bréri*; latín, *Biedhericus*), citado en otros textos como *fabulator ille famosus* (Giraldo de Cambrai). También ha desaparecido la versión de Chrétien de Troyes sobre *li rois Marc et Iseut la Blonde*, que conocemos sólo por su propia alusión en el prólogo de *Cligés.*

Dos son los poemas franceses del siglo XII que representan, para nosotros, las versiones fundamentales del tema: la versión llamada «cortés» de Thomas, poeta anglo-normando que escribía en la corte de Enrique II de Inglaterra, entre 1155 y 1185, y la versión llamada «común o de los juglares», de Béroul, poeta normando de finales de siglo. Ambas se nos han conservado incompletas (unos 3.150 versos de Thomas y unos 4.500 de Béroul). Aunque Thomas es el más antiguo, es probable que Béroul conserve mejor algunos rasgos del original, en su menor aproximación a los moldes de estilización cortesana. Poseemos también la versión alemana de Eilhart von Olberg, traducción fiel y temprana de un original perdido, escrito hacia 1170. (En su forma en verso se ha conservado sólo en parte, menos de 1.000 versos; aunque de él depende una versión en prosa posterior y una adaptación al checo.) Y la versión de Gottfried de Estrasburgo, compuesta a principios del siglo XII sobre la redacción de Thomas. También de éste depende la *Tristrams Saga* del monje Robert en noruego, y el poema en inglés medio *Sir Tristrem* (ya del siglo XIV). En el siglo XIII se compone en francés la amplia versión en prosa, que añade mucho material y reelabora la leyenda, atraída hacia el ciclo de las novelas artúricas. Este *Tristán* en prosa representa la etapa final de la elaboración, aunque no es la interpretación más profunda del tema, honor que cabe al poeta inmortal Gottfried de Estrasburgo. Insistiremos más adelante en lo específico de estas versiones; pero constatemos, antes de resumir el esquema argumental, que éste se conserva con notable unidad en todos los autores. (A diferencia de las variaciones de otras leyendas, como la del Grial.)

EL ARGUMENTO DE «TRISTÁN E ISOLDA»

Puede resumirse así en líneas esquemáticas: Tristán, hijo del matrimonio entre el caballero Rivalin y Blancheflor, hermana del rey Marc de Cornualles, nace en tristes circunstancias: su padre ha muerto recientemente y su madre muere el mismo día de su nacimiento. El muchacho se educa en la corte del rey Marc (o, según otra versión, con un preceptor hasta que se presenta de incógnito en la corte) y se atrae por su talento y destreza el afecto de su tío.

Su primera gran hazaña es la victoria sobre el gigante irlandés Morholt, que exigía del reino de Cornualles un penoso tributo de jóvenes. En el combate Tristán da muerte al gigante, pero un fragmento de su espada queda incrustado en la cabeza de aquél. A su vez Tristán queda herido por la espada envenenada del monstruo, y los médicos de la corte creen la herida incurable. Tristán se embarca en una nave sin velas, remos ni timón que le llevará de nuevo a la costa de Irlanda. El héroe, que lleva consigo su espada y su arpa, es recogido y curado por la princesa Isolda, sobrina del difunto Morholt. Isolda guarda el fragmento de espada encontrado en el cadáver de éste y ha jurado tomar venganza de su muerte.

Algún tiempo después los nobles aconsejan al rey Marc que tome esposa, y éste decide desposar a la mujer a la que pertenezca el cabello rubio que un pájaro ha dejado caer en sus manos. Tristán se embarca en busca de la desconocida y es llevado de nuevo a Irlanda. Allí combate con un dragón que devastaba el país, y lo mata, aunque queda herido por el veneno de la fiera. Con su victoria obtiene la mano de la princesa Isolda para su tío, el rey de Cornualles. La princesa cura de nuevo sus heridas; pero en su estancia descubre, por la espada quebrada de Tristán, que éste es el matador de Morholt. Toma entonces la espada y amenaza con matar a Tristán en el baño; y éste le suplica por su vida, logrando convencerla.

Tristán, acompañando a Isolda como esposa para su tío, emprende la navegación de regreso a Cornualles. Les acompaña Brengaine, sirvienta fiel de la princesa, a la que la madre de ésta ha entregado un frasco que contiene el filtro mágico del amor eterno, que deberá servir a los esposos (según la versión de Thomas) o de tres años de duración (según Béroul). Por un error, la sirvienta ofrece a Tristán e Isolda la poción mágica, *le vin*

herbé. Ambos jóvenes quedan ligados por una pasión fatal, a la que se entregan durante la travesía. Tristán entrega Isolda a su tío y la boda se realiza, cumpliendo así la misión encomendada.

En la noche de bodas la doncella Brengaine sustituye a Isolda en el lecho nupcial para evitar el deshonor de la princesa. Isolda planea en cierto momento matar a su doncella para guardar el secreto, pero luego renuncia a esta decisión.

Unos nobles *felones* denuncian al rey los amores de su esposa con Tristán, y Marc se esconde en el jardín para espiar el encuentro de los amantes. Pero su sombra en el suelo descubre su presencia a éstos; y, advertidos, fingen una escena de desafecto, que convence al rey de la inocencia de ambos. En otra ocasión, el enano de palacio, cómplice de los nobles, planea atrapar a los amantes mediante una trampa. Siembra de harina el espacio que separa el lecho de Tristán del de Isolda. (Incluso en los castillos en la Edad Media es frecuente que varias personas de sexo distinto duerman en la misma sala, como se ve también en una escena semejante de la novela de Lanzarote.) Tristán, deseoso de reunirse con su amada, franquea de un salto el espacio entre los dos lechos, pero una herida reciente se le abre y las gotas de sangre dejan huella sobre la harina y en el lecho de la reina. El rey Marc queda convencido de su traición y decide castigarlos. Tristán, que es llevado prisionero, se escapa por la ventana de una capilla donde ha sido encerrado. Isolda es sometida, por su negativa a aceptar su culpa, a una ordalía o juicio de Dios. Tristán, de acuerdo con ella, acude disfrazado de peregrino y, como por accidente, Isolda se deja caer un momento en sus brazos; luego presta juramento de no haber estado en otros brazos que en los de su esposo Marc, con excepción de los del peregrino. La ordalía, que consiste en mantener en las manos una barra de hierro al rojo sin quemarse, testifica la veracidad de su juramento. (Lo que para Marc y el público ignorante del sentido de la ambigua excepción supone la inocencia de la acusada.)

(A diferencia de la versión anterior de Thomas, Béroul y Eilhart cuentan que Marc había decidido entregar a la hoguera a ambos amantes, pero que una compañía de leprosos promete un castigo más salvaje para Isolda, ofrecida a su lujuria. Pero Tristán, ya fugado, llega a tiempo de salvarla de los leprosos.)

Después el rey destierra a los amantes, que huyen juntos al bosque de Morrois, donde llevan una vida salvaje juntos durante tres años. Al cabo de éstos, cuando ambos se sienten torturados por el remordimiento (según Béroul, los efectos del filtro van concluyendo; en Thomas, acuden a confesarse al ermitaño Ogrin), el rey Marc, que va de caza, los sorprende dormidos en un claro del bosque. Los amantes yacen vestidos y entre los dos ha depositado Tristán su espada desnuda. Para Marc esto constituye una prueba de la castidad de sus relaciones; cambia la espada por la suya en señal de perdón, y se aleja sin interrumpir su sueño. Al despertar, los amantes comprenden lo sucedido. Isolda regresa junto al rey, mientras que Tristán queda desterrado para siempre.

Tristán se exilia en Bretaña, donde obtiene la amistad del príncipe Kaherdín, y en su desesperada nostalgia se deja convencer por éste al matrimonio con su hermana Isolda, «la de las blancas manos», porque lleva el mismo nombre que su amada. Sin embargo, fiel a su antiguo amor, no consuma el matrimonio. Al enterarse un día Kaherdín y sentirse ultrajado por este desprecio, Tristán ofrece para aplacarlo llevarle a conocer a su antigua amada. Ambos amigos se embarcan y en secreto llegan a Cornualles, donde Tristán se encuentra de nuevo con Isolda y Kaherdín intenta tener amores con Brengaine.

A su regreso, y después de algunas aventuras, Tristán recibe una herida incurable. Como último remedio envía en busca de su amada Isolda, la irlandesa diestra en mágicas medicinas.

Como contraseña, el navío que va a buscarla traerá velas blancas si regresa con ella, y negras en caso contrario. Isolda se apresura en acudir una vez más al lado de Tristán para salvarlo. Éste se halla tan enfermo que no puede moverse del lecho y pregunta a su mujer, Isolda «de las blancas manos», por el color de las velas del barco que ella avista a lo lejos. La celosa esposa contesta en falso que las velas son negras. Tristán, sin esperanzas, muere. Isolda acaba de desembarcar y corre hacia el último encuentro; abraza el cadáver de Tristán y muere sobre él, de dolor.

Con esta escena patética del abrazo final de los amantes concluye la historia en Thomas (vv. 3.123-3.124, ed. Bédier: «Tristans murut par sun amur, / E la bele Isolt pur tendrur»). Pero en un manuscrito francés (B. N. Fr. 103) y en Eilhart sigue un pequeño epílogo. Se cuenta que el rey

Marc trasladó a Cornualles los cuerpos de Tristán e Isolda e hizo construir sus tumbas a unos pasos una de otra, separadas por un muro. En una noche, de la tumba de Tristán brotó un arbusto verde y frondoso que trepó el muro y se enraizó otra vez en la tumba de Isolda. Por tres veces lo cortaron y volvió a renacer. «¡Tanta era la fuerza de su amor!» Así dice el manuscrito francés. Eilhart relata un episodio similar, con alguna variante (es decir, de la tumba de Tristán crece una vid y de la de Isolda un rosal, que se entrelazan tan fuerte que no pueden ser separados).

EPISODIOS MENORES Y OTRAS VERSIONES

Junto con las versiones que cuentan la leyenda en su conjunto podemos considerar también la elaboración poética de algún episodio suelto de la misma. Estas interpretaciones fragmentarias suponen un conocimiento de la trama general y de sus personajes, cuya popularidad atestiguan también las tempranas alusiones de los trovadores Cercamon y Bernard de Ventadour, que en sus poesías mencionan a Tristán como el amante ideal, antes de 1160. En los primeros versos (vv. 5 a 10) del breve poema de María de Francia que vamos a comentar se alude a esta popularidad, tanto por relatos orales como por una versión escrita:

Plusor me l'ont conté et dit
Et je l'ai trové en escrit
De Tristan et de la röine,
De lor amor que tant fu fine,
Dont il orent mainte dolor,
Puis en morurent en un jor.

Dos pequeños poemas del siglo XII en francés, el *Lai du Chévrefeuil*, de María de Francia, y el anónimo de la *Folie Tristan* (que se nos ofrece en dos redacciones diversas: la de Berna y la de Oxford), son, por su calidad poética, dignos de nuestra atención. Otras versiones de episodios sueltos aparecen en la *Continuación de Perceval* por Gerbert de Montreuil, que inserta un episodio (vv. 3.309-4.832) en que aparece Tristán en figura de juglar, y en un

anónimo poema alemán, *Tristan als Mönch*, donde aparece disfrazado de monje. Es característico de todos estos pasajes presentarnos un encuentro de los dos amantes, conseguido gracias a una ingeniosa estratagema de Tristán, que adopta un disfraz o deja un signo de contraseña a Isolda. También en un breve tratado de amor en verso, el *Donnei des Amants* (arreglo normando a finales del siglo XII), se ilustra el consejo de que no hay amor sin valentía, con un encuentro nocturno en el jardín, al que acude Isolda al oír la llamada de Tristán, que imita el canto de los pájaros.

Tanto el poema breve (118 versos) de María de Francia como el más extenso (casi 1.000 versos en la redacción de Oxford) de la *Folie Tristan* son dos obras maestras por su acierto poético, cada uno en una dirección peculiar. En el poema de María de Francia, que es una de las versiones sobre esta leyenda de Tristán más antiguas de las que conservamos, se nos cuenta cómo Tristán regresa en secreto de su destierro para obtener una entrevista con su amada en Cornualles. Tristán deposita en el sendero del bosque por donde va a pasar Isolda una rama de avellano cubierta de yedra con una inscripción, que alude al abrazo del árbol y la yedra, que, según la creencia, mueren al separarse, y al amor de ambos: «Bella amiga, así pasa con nosotros: ni vos sin mí ni yo sin vos». Isolda entiende la contraseña, despide a su comitiva y, acompañada sólo de su fiel Brengaine, se interna en la enramada al encuentro de su amado Tristán.

María dice que fue el propio Tristán quien, en recuerdo de este feliz momento, compuso el *Lai*. En la atmósfera poética de la trama, en esa delicadeza sugestiva de la autora, que sabe destacar lo esencial y logra encontrar en el motivo simbólico de la yedra una expresión adecuada al impulso fatal que empuja a los amantes («Bele amie, si est de nus: Ne vous sanz mei, ni mei sanz vous»), está el mérito de este famoso poemita.

De las dos redacciones de la *Folie Tristan*, la de Oxford es notablemente superior. Según E. Hoepffner, su autor reelabora el poema de la versión de Berna con mayor tacto y mayor coordinación, aunque otros prefieren suponer una fuente común. En sus alusiones sigue bastante fielmente la versión de Thomas. El argumento es una visita de Tristán, disfrazado de loco, al castillo de Tintagel, donde se presenta ante el rey Marc e Isolda. El loco afirma ser el amante de la reina, y cuenta atribuyéndoselas las andanzas de Tristán. El rey y los cortesanos ríen; Isolda se enoja ante la narración del deforme bu-

fón. Luego, cuando el rey ha salido de caza, y con ayuda de la fiel Brengaine, tras una conversación en los aposentos de la reina, tiene lugar el reconocimiento de Tristán, que se despoja de su disfraz al fin y abraza a Isolda.

La narración tiene un innegable ritmo en el desarrollo de sus escenas, en la gradación de sus alusiones a la historia de Tristán, en el progresivo reconocimiento. (La criada sugiere que el loco puede ser Tristán disfrazado; luego éste va haciendo sus alusiones más íntimas, más apasionadas; lo reconoce el pequeño perro que un día regalara a Isolda; y ésta, al fin, después de ver el anillo de Tristán, lo reconoce, mientras él se despoja de su deforme disfraz.) El autor tiene también un gran talento dramático en la figuración de las escenas con el gusto por los contrastes (Tristán, disfrazado de loco bufón, excita la burla de la gente del castillo y las risas de la corte en escenas de gran ingenio plástico) y el regusto irónico de ciertos momentos (como cuando Tristán afirma ante el rey ser el amante de la reina, ante el agasajo del monarca y el desprecio de Isolda). La gracia del diálogo, que ofrece contrastes entre el humor del fingido loco y el apasionamiento de las escenas finales, y la narración de la leyenda por el mismo Tristán (con detalles que se tienen en cuenta para reconstruir episodios perdidos de las versiones de Béroul y Thomas) son otros alicientes para la lectura de este poema.

Las intenciones y los méritos de una narración breve son diferentes de los de una novela. Aquí se atiende más al éxito de un expediente ingenioso que al trasfondo trágico de la leyenda. Tristán, con el recurso tradicional de sus disfraces, ofrece un personaje apto para éstos. Frente a su disfraz tradicional de juglar bretón con su arpa y su conocimiento de los lais, en el disfraz de bufón tenemos un contraste más notable por su extremismo. El loco, que por su condición extrasocial consigue una libertad de entrada en los ambientes cortesanos, es una figura de estupendo dramatismo, y su narración en escorzo irónico permite efectos de ágil psicología.

TRES NOVELISTAS Y TRES ESTILOS

Como ya hemos indicado, es tradicional, siguiendo a Bédier y otros estudiosos, hablar de una versión cortés y una versión juglaresca o común (*version commune* o *des jongleurs*) de la leyenda. La primera está representada

por el poema de Thomas, y la segunda por Béroul y Eilhart, que presentan muchas coincidencias entre sí. Las divergencias más generales entre una y otra versión residen en el estilo narrativo, y en la pintura de la pasión de los protagonistas, enfrentados con la sociedad y la moral de la época. También en algunos detalles concretos difieren. Probablemente el dato más significativo en estas diferencias es el que respecta a la duración de los efectos del filtro amoroso, que en Béroul se limita a tres años y en Eilhart a cuatro, mientras que en Thomas no tiene tal limitación. La coincidencia entre Béroul y Eilhart parece indicar que ese rasgo procede de un arquetipo del que ambos narradores dependen, mientras que Thomas habría innovado de modo muy consecuente para acentuar el dolor de la separación de los amantes, en coherencia con la trama general y su conclusión. (Bédier suponía que el acuerdo entre Béroul y Eilhart en este punto concreto se debía a un texto intermedio, Y, que habría modificado este dato para explicar de modo más mecánico y directo la separación de los protagonistas. En esta conclusión Bédier se dejaba llevar por un prejuicio estético al suponer un arquetipo de tanta perfección poética que no podía contener esa limitación, un desacierto, desde su punto de vista, que habría que atribuir al redactor de Y y no al gran poeta original.) Otra divergencia sintomática es la ausencia en Thomas del episodio de los leprosos.

Pero, como ya hemos dicho, la diferencia fundamental es la del estilo, que en Béroul se halla próximo a las expresiones de las canciones de gesta, distanciado de los modos cortesanos. Con su tendencia hacia el realismo y los detalles violentos, con su dureza de tono y esa «barbarie alegre y soberbia», depende de una tradición distinta de la cortesana y su obra se dirige probablemente a un público diferente, al pueblo de las plazas y las ferias que escuchaba también las canciones de gesta. En ese lenguaje un tanto rudo por lo directo no disminuyen los contrastes trágicos de la leyenda, y ese fondo brutal y realista subraya el efecto poético de muchas escenas. (En comparación con él, Eilhart usa tonos más moderados y suprime alguna escena, que encuentra violenta o criticable; por ejemplo, la del juramento.)

Thomas es un poeta cortesano, que vive en el círculo de la corte real de Enrique II Plantagenet y su esposa Leonor. Conoce el poema de Wace e imita su retórico estilo; pertenece al tipo de clérigos refinados e instruidos que componen por entonces «la tríada clásica» para el mismo ambiente

cortesano. Refina e idealiza los datos de la leyenda; suprime algunos, que quizá le parecen de un brutalismo salvaje, por ejemplo, el episodio de los leprosos; o que entroncan demasiado evidentemente con el fantástico mundo de los cuentos de hadas, por ejemplo, el viaje de Tristán en busca de la dueña del fortuito cabello rubio, sustituido por una expedición consciente en busca de Isolda como novia para Marc. Junto a esa estilización más suave de los datos de la leyenda, el gran mito de Thomas está en la configuración de los personajes, atendiendo a su carácter y su desarrollo sentimental. En eso es mucho más moderno que Béroul, y la leyenda cobra un nuevo valor psicológico gracias a su reinterpretación. Como ha señalado W. Whitehead: «El arquetipo pintaba un mundo donde prevalecía la cruda violencia y el bajo subterfugio, y donde el amor en su cumbre era una infatuación criminal y en lo más bajo un desbordado apetito sexual», y Thomas intentó trasponer esta trama «en un mundo mejor», preparando el camino para la interpretación de un amor sublimado por Gottfried de Estrasburgo. El conflicto entre el amor y el deber que magnifica las figuras de Tristán, de Isolda y de Marc, cobra mayor profundidad en los análisis sentimentales de este poeta. «Thomas ha creado la imagen de un Tristán heroico, melancólico, infeliz, amante a pesar suyo, a pesar suyo infiel, a pesar suyo traidor al que lo ha educado como a hijo suyo; de un Tristán que arrastra su vida atormentada siguiendo siempre una inalcanzable quimera, hasta desposar a la segunda Isolda por amor a la primera, y que empuja a la ruina a todos los que ama. Y Thomas ha creado la imagen dolorosa de Isolda fiel, en lo íntimo, a su deber, y, sin embargo, irresistiblemente conducida a faltar a él; inmersa por ello en una vida desolada, escuálida y amarga, y, sin embargo, infinitamente dulce. Thomas ha creado la imagen del rey Marc, víctima de los seres que ama y no cesa de amar aun cuando los condena, como si estuviera convencido de su profunda inocencia sustancial, como si los reconociera víctimas de una fatalidad catastrófica», ha escrito A. Viscardi.

Muchas escenas ganan en Thomas por su sentimentalismo refinado una nueva coloración poética. Este literato, de gran cultura y sensibilidad, sabe acentuar las situaciones más significativas, y a veces la poesía cobra ciertos ecos clásicos (como en el abrazo de la escena final de Isolda sobre el cadáver de Tristán, donde Viscardi cree percibir un eco de Píramo y Tisbe

en la versión de Ovidio), o se reviste de matices idílicos o de tonos trágicos de lírica belleza (en la estancia de los amantes en el bosque). El tema dominante en su poema es la exaltación del amor, del amor-pasión en su sentido elevado, que procede de la voluntad y la razón (*desir* y *raison*) y no meramente de los apetitos de la sexualidad. Es significativo en su concepción de la leyenda que no aceptara el dato de la limitación del poder del filtro; y la nostalgia de Tristán hacia Isolda después de su boda con «la de las blancas manos». Invención suya es el episodio de la construcción de una estatua de Isolda en la «sala de las imágenes» que Tristán ordena para visitar y acariciar la imagen de la amada, en escenas que preludian por su tono de parodia mística el fervor amoroso de la obra de Gottfried. Más interesado en los caracteres que en los incidentes, Thomas ha sido criticado a veces como narrador poco meticuloso, y algunos críticos, como Bédier, prefieren el estilo narrativo y desenvuelto de Béroul, mientras tachan a Thomas de enervar y sentimentalizar la historia con sus alteraciones; pero ahí radica su talento y su interés especial, no en la trama más bien complicada y bárbara de la historia, sino en la descripción psicológica de esos tres personajes abocados a la tragedia.

Gottfried compuso su *Tristan und Isolt* a partir de la versión de Thomas, como él mismo afirma en su prólogo. Más que de una traducción libre al modo medieval, se trata de una reelaboración profunda de la historia, con un afán germánico de trascender la visión cortés hasta un estrato superior de significado. El poema, en un estilo difícil, de una extensión de 19.000 versos, ha quedado incompleto, sin tratar del trágico fin de los amantes, no sabemos si porque la propia muerte se anticipó al poeta o bien por dificultades de composición. La obra despertó la admiración de sus contemporáneos y se hicieron algunos intentos por concluirla, pero ninguno de éstos alcanzó el nivel de comprensión necesario para ello.

Gottfried, de quien sabemos sólo que vivía en Estrasburgo y a quien se llama *maestre* en alguna referencia de los manuscritos, no debía de pertenecer a la nobleza, y su poesía no se dirige a un público exclusivamente cortesano, ni tiene mucho que ver con la poesía épica o caballeresca. En un curioso y original prólogo dice que no se dirige a todo el mundo, sino sólo a los corazones nobles (*edele herzen*): «Es otro el mundo a que yo me refiero, que puede reunir en su corazón a la vez la dulce amargura y el dolor de

amar, el amor de corazón y su violenta urgencia, el vivir amorosamente y el sufrir mortalmente, el amar mortalmente y el morir de dolor». Este prólogo anuncia bien el estilo de Gottfried y sus extrañas pretensiones. Se observa en su obra su esmerada educación tanto literaria como teológica, y los conceptos filosóficos y teológicos aparecen usados en ella con frecuencia y propiedad. Con sus antítesis y sus explicaciones filosóficas la historia de los amantes cobra un nuevo sentido de glorificación al poder del amor, con unos tonos religiosos y casi místicos.

La fatalidad del amor y de la muerte, con los tonos severos de su poesía, preludia la interpretación de Wagner, que se inspirará muy de cerca en su texto. Más allá de la sensualidad que se incorpora como elemento del amor, éste es una fuerza divina que disuelve la individualidad de los amantes y que no reconoce fronteras humanas; la exaltación del amor (*Minne*) cobra tonos místicos, como parodiando heréticamente en ciertas escenas la terminología religiosa.

En él el amor es una frase divina que mueve el mundo, que anula la individualidad de los amantes y los lleva a la muerte, que el mismo amor trasciende. Gottfried conoce la lírica de los *Minnesänger*, pero también los tratados teológicos y místicos que insisten en esa omnipotencia del amor. La gravedad tonal de su poesía radica en ese énfasis metafísico que imprime al tema amoroso, desde la descripción de los amores de Rivalín y Blancheflor con que comienza el poema.

Son interesantes por su característica intención algunas modificaciones que Gottfried introduce. Así, por ejemplo, insiste en el carácter sacrílego del juramento de Isolda, y hace que el enlace de Tristán e Isolda «de las blancas manos» sea un matrimonio consumado y no meramente un «matrimonio blanco», como en Thomas y toda la tradición anterior. Pero el episodio más notable entre estas innovaciones es la sustitución del bosque de Morrois, donde se refugian los amantes en su huida, por una gruta de amor. La *Minnegrotte* es un templo de amor que está decorado como una iglesia y descrito con unas imágenes y símbolos que reproducen las de la mística eucarística cristiana, como han subrayado los críticos. Este paralelismo con el lenguaje religioso roza la herejía, aunque, como alguien ha notado, para expresar esa experiencia sobrehumana del amor más exaltado es el vocabulario que el autor tenía a su alcance. La individualidad de los

protagonistas se disuelve en su pasión: «Tristán e Isolda, tú y yo, nosotros dos somos para siempre uno indivisible» (vv. 18.352-18.354). Ante ese poder del amor nada puede el deber social; ni la conciencia moral puede oponer barreras a ese impulso incontenible, que ni la misma muerte puede detener. «¡Ahora puede Dios decidir si debo vivir o morir! —dice Tristán—. Esto [el filtro de amor] me ha dado su dulzura. Ya sé yo cómo debe ser; la muerte dura me place ya. Aun si la amorosa Isolda debe ser para mí la muerte para siempre, aún me esforzaría de buen grado por este eterno morir» (vv. 12.494 ss.).

Ese instinto erótico hacia la muerte tiene un carácter de fatalidad que domina el tono de fondo del poema.

Wagner ha tomado el texto de Gottfried como fuente principal para la creación del libreto de *Tristán e Isolda.* Séame permitido citar un largo párrafo del libro de Denis de Rougemont que glosa esta influencia con su expresión apasionada: «Incluso si se ignora que la fuente de Wagner fue el poema de Gottfried, la comparación sola entre los textos lo establecería: los pequeños versos condensados, antitéticos, haletantes, del segundo acto de la ópera imitan a Gottfried hasta *el pastiche.* El célebre dúo de Tristán e Isolda en que mezclan sus nombres, niegan sus nombres, cantando la superación del yo distinto, del tiempo, del espacio y de la desdicha terrestre, está tomado casi literalmente de diversos pasajes del poema. Pero más aún que su forma es el contenido filosófico y religioso del poema de Gottfried lo que Wagner va a resucitar por la operación musical. El mundo creado pertenece al demonio. Todo lo que depende de su imperio está, pues, abocado a la necesidad, y los cuerpos están abocados al deseo, del que el filtro de amor simboliza la ineluctable tiranía. El hombre no es libre. Está determinado por el Demonio. Pero si asume su destino de desdicha *hasta la muerte*, que le libera del cuerpo, puede alcanzar más allá del tiempo y del espacio la realidad del Amor, esa fusión de dos «yo» que deja de sufrir el amor: la Alegría suprema. Lo que Wagner ha tomado de Gottfried es todo lo que los bretones no habían querido decir o no habrían sabido decir, y se habían contentado ansiosamente con ilustrarlo en acciones novelescas: la nostalgia religioso-herética de una evasión fuera de este mundo malvado, la sensualidad condenada al mismo tiempo que divinizada, el esfuerzo del alma por escapar a la *inordinatio* fundamental del siglo, a la contradicción

trágica entre el Bien —que no puede ser más que el Amor— y el Mal triunfante en el mundo creado. Lo que Wagner, en suma, ha tomado de Gottfried es su dualismo profundo. Y por eso su obra actúa aún sobre nosotros, más insidiosa y fascinante para nuestra sensibilidad que la restauración estética de un Bédier» (o. c., pp. 116-117).

Aunque no creemos, como Denis de Rougemont, que en la ópera de Wagner se recupere el sentido más antiguo del «mito» tristaniano, no podemos negar que la ópera acentúa en su fatalismo romántico, con tintes que recuerdan a Schopenhauer o el *amor fati* de Nietzsche, trazos que están ya en la profunda visión de Gottfried. El lirismo de Wagner es muy diferente en su estilo sinfónico a los versos cortos, conceptuales y a veces duros, del maestro teólogo de Estrasburgo.

Pero ese triunfo del amor y de la muerte, ensalzados hímnicamente sobre la fatalidad crepuscular que envuelve a los amantes, es sin duda la más profunda significación de la leyenda.

EL «TRISTÁN» EN PROSA

También esta leyenda, como otras novelas, fue prosificada en el siglo XIII. Del *Roman de Tristan de Léonois*, larga novela en prosa, nos han llegado numerosos manuscritos que atestiguan su popularidad, así como varias imitaciones y traducciones en otros idiomas europeos. Se distinguen claramente dos versiones de la obra: una primera de hacia 1225, relativamente corta, y una «segunda versión», mucho más extensa, de la segunda mitad del siglo.

Lo más notable de estas versiones es la adaptación de la trama a un molde establecido por las novelas de caballerías del ciclo arturiano. La creación del ciclo en prosa, la denominada *Vulgata*, atrajo también a su repertorio a Tristán, deguisado ahora en caballero andante, «de esa peculiar variedad de la que Lancelot es el ejemplo más notable». Torneos, aventuras victoriosas y acogida en la famosa corte de Arturo dan el tono y la decoración. Junto a esa estandardización novelesca es notable la simplificación del conflicto entre los amantes y Marc, que resulta convertido en un personaje maligno, traidor y enemigo de la virtud caballeresca. Así se justifica, en una moralización superficial, la rivalidad entre el noble Tristán y este tur-

bio personaje. La trama está «enriquecida» con muchos nuevos incidentes y caracteres caballerescos —incluso el buen Merlín asoma con su benéfica protección—. La más notable de estas variaciones es la muerte de Tristán, que es asesinado con una lanza envenenada por el rey Marc cuando se encontraba en la cámara de Isolda, cantando un *lai* para ella al son de su arpa bretona. Algunos críticos (G. Schoepperle, por ejemplo) creen que este final puede ser un dato antiguo, mientras que otros (como E. Vinaver) ven en él una innovación. Desde luego el autor, o los autores, de esta prosificación conocían a Béroul y a Thomas; probablemente pensaban modernizar el estilo de la leyenda al introducirla en el orbe caballeresco de las novelas artúricas a la moda.

Al hacer de Tristán un caballero andante, con su énfasis en la gloria de sus aventuras y conquistas, y transformar a Marc en un rey felón, han disuelto el conflicto trágico interior que da fuerza a su carácter en la trama original.

La última redacción con su extensión ilimitada ofrece un ejemplo de las últimas reelaboraciones de los libros de caballerías, con la proliferación de incidentes y aventuras en detrimento de la estructura unitaria del relato. «Vasto roman à tiroirs», ha llamado E. Vinaver a esta novela, que es un ejemplo típico de esa narrativa caudal de los últimos libros de caballerías. No obstante, ésta fue la versión que alcanzó mayor difusión en Europa, en su siglo y en los siguientes. El *Tristán* en prosa es la fuente principal del libro italiano *La Tavola Ritonda*, del libro popular alemán *Die Histori von Herren Tristan und der schoenen Isolden von Irlande*, del español *Libro del esforzado Cavallero Don Tristán de Leonís*, del danés *En meget smuk Histoire om den aedle og tappre Tristan* y del ruso *Trishchan i Izhotta*, además del texto base para la reelaboración de Malory en inglés.

ORÍGENES DE LA LEYENDA

Sobre los orígenes célticos de la leyenda han aportado datos y conclusiones Zimmer, Bédier, Deutshbein, Gertrude Schoepperle y Rachel Bromwich, entre otros. Sigo en las siguientes líneas el resumen de la cuestión por Helaine Newstead, aunque no vamos a entrar en los detalles dudosos de esta

transmisión. Los elementos célticos son tanto rasgos concretos como motivos típicos de un esquema narrativo, como diría J. Marx, que tiene paralelos y tal vez antecedentes en el folclore fabuloso de los galeses y bretones. Es complicado definir la gradual acumulación de ingredientes irlandeses, galeses, cómicos y bretones en la formación de la saga y su transmisión por los *conteors* bretones hasta los novelistas franceses. En todo caso, la trama es suficientemente complicada para demostrar que el poeta del arquetipo, sea éste el fabuloso Bleheris o no, es, mucho más que un recopilador de episodios, un verdadero creador que impone a toda esa materia de remota procedencia una unidad de significación y una coherencia artística. Para completar las teorías sobre el aporte de materiales a ese *stock* incorporado a la trama se añaden también referencias a escenas de relatos orientales, indios o árabes; y, además, a ciertos ecos de leyendas de la mitología clásica.

El nombre del protagonista, que algunos novelistas franceses pusieron en conexión con una falsa etimología con su «triste» nacimiento y destino, procede de un derivativo del nombre picto Drust(an). Un tal Drust, hijo de Talorc, fue rey de los pictos en el norte de Escocia hacia el 780. En una tríada galesa se cita a «Drystan, hijo de Tallwch, que fue el amante de Essylit, la esposa de su tío Marc de Meirchiawn». Esta cita del *Mabinogion* es posterior a los poemas franceses, pero la extrañeza del patronímico hace pensar que éste puede proceder de una antigua tradición oral, y este «Drystan, hijo de Tallwch» ser una forma intermedia entre el picto Drust y el Tristán de las novelas francesas.

En la saga irlandesa de *El lamento de Emer* hay un episodio en que el héroe (Drust, según algunos críticos) salva en un país extranjero a la hija del rey del poder de unos piratas, es herido en la lucha y curado por ella, que ata la herida con una tira de su vestido, y gracias a este detalle la princesa logra descubrir la identidad del héroe en un baño. Esto parece un precedente de la lucha contra Morholt o el dragón, la curación por la princesa Isolda y el descubrimiento de Tristán como el matador del monstruo, en este caso gracias a un fragmento de espada.

Pero la parte central de la famosa historia de amor procede de una leyenda irlandesa, bien conocida en Gales, compuesta ya en el siglo IX, la de Diarmaid y Grainne (cuyos nombres habrían sido sustituidos en Gales por Drystan y Essyllt). La leyenda es así: Diarmaid es el sobrino de un jefe ir-

landés llamado Finn, y Grainne es la joven esposa de Finn. Un encantamiento mágico obliga a Grainne a amar al joven guerrero, pero cuando éste se niega a sus requerimientos amorosos, la mujer logra forzarle, mediante un conjuro, a huir con ella lejos de su esposo. Finn los persigue para vengarse, a través del bosque, como a animales salvajes. Pero Diarmaid guarda fidelidad a su tío, y cada noche coloca una piedra fría entre él y Grainne y deja huellas de su inocencia para informar a su tío de su castidad. Un día, cuando al pasar un vado el agua fría salpica las piernas de Grainne, ésta dice a Diarmaid que el agua es aún más fría que él. Esto quiebra la resistencia del joven, y ambos se hacen amantes. G. Schoepperle señalaba como rasgos característicos por su influencia en la leyenda de Tristán el conjuro mágico que fuerza al amor, la huida al bosque, la espada que los separa (en sustitución de la piedra fría) y las salpicaduras del agua fría (que en la trama de Tristán alcanzan a la segunda Isolda, que se queja a su hermano Kaherdín). Los galeses sustituyeron no sólo los nombres de los dos amantes, sino también el de Finn por Marc, un legendario rey de Cornualles.

Hay en la trama de Tristán un extraño detalle sobre el rey Marc: que es poseedor de orejas de caballo. El enano de palacio denuncia este secreto a los barones y el rey le castiga con la muerte. Este episodio un tanto folclórico (que tiene un paralelo clásico en la leyenda del rey Midas y su barbero) puede también proceder del galés; parece que Marck en las lenguas célticas significaba originariamente 'caballo'. El nombre del padre de Tristán, el galés Tallwch, pudo haber sido sustituido en Bretaña por Rivalen, por la coincidencia histórica de un cierto señor de Vitré llamado Tristán, hijo de Rivalen, que gobernó esa comarca entre 1030 y 1045.

El episodio del vencedor del dragón y salvador de la princesa tiene antecedentes folclóricos en Bretaña y en otros lugares; así como también el del segundo matrimonio del héroe en algunos *lais*, y también el presagio feliz o lúgubre de las velas de color blanco o negro.

Para otros detalles de la historia, como para el intento de asesinar a Brengaine para eliminar al único testigo del secreto, se ha encontrado un precedente en una narración oriental, conservada en una versión irlandesa del siglo x, que cristianiza el arrepentimiento de una princesa que había matado a su primer amante y a la doncella que la sustituye en la noche de

bodas para evitar las sospechas de su marido. Otras versiones de esta historia pasaron luego, a través del latín y el francés, a convertirse en un cuento devoto (la princesa se arrepentía gracias a la devoción a la Virgen) muy divulgado en Europa.

También parece proceder de fuente oriental la prueba de la verdad del juramento, que es literalmente válido gracias a una engañosa excepción. Desde la literatura sánscrita a través de Persia y Arabia habría llegado a Europa, donde se hizo popular, sustituyendo por motivos cristianos (el juicio de Dios) los matices del juramento oriental.

También el tema de los amantes espiados por el esposo celoso, que logran engañarle mediante una conducta fingida al prevenir su presencia oculta, es un motivo de origen oriental muy difundido en relatos árabes y en *fabliaux* franceses desde el siglo XII.

Otro motivo parece proceder de una historia oriental más concreta: los amores del poeta Kais ibn Doreidsch (muerto en 687) y su querida Dobna. Separado a la fuerza de su primera mujer, Kais se casa con otra del mismo nombre, impulsado por el hermano de la misma; pero no hace caso ninguno de ella, acordándose nostálgico de la primera esposa. Se atrae así la enemistad de sus nuevos parientes políticos. Cae enfermo y manda en busca de su amada Dobna; se reúnen brevemente para morir después. Aquí el paralelo es mucho más concreto y notorio, aunque se desconoce el medio exacto por el que la historia se difundió hasta Occidente. La romántica historia, despojada de los detalles orientales, se pudo contaminar luego con el *folktale* bretón del hombre con dos esposas y con el incidente de las salpicaduras de agua, heredado de la leyenda irlandesa de Diarmaid y Grainne.

Algunos detalles de la historia pueden relacionarse con motivos de leyendas clásicas. Así Laura Hibbard hizo notar la similitud de Tristán, que al llegar a la corte de Marc de incógnito se atrae la atención del rey por su habilidad y sus proezas, y que enseña a tocar el arpa a Isolda en su primera visita a Irlanda, con el Apolonio de la novela antigua *Apolonio de Tiro* en dos pasajes muy destacados de la misma. Esta obra, en un latín muy sencillo, era muy conocida en la Edad Media.

Otros ecos de leyendas clásicas han sido subrayados por otros críticos (por ejemplo, por N. Zingarelli, C. Guerrieri Crocetti y A. Viscardi, que recogen datos de Bédier y Faral). Así dice Viscardi que Tristán, vencedor

de Morholt y del monstruo, recuerda a Teseo, vencedor del Minotauro; Isolda recuerda a Medea y Ariadna; Tristán muere, como Egeo, ante el anuncio de la llegada de la nave de vela negra (Bédier señala que este detalle de la historia de Teseo era muy conocido por el comentario de Servio a la *Eneida*, libro muy usado en las escuelas medievales), y Tristán e Isolda mueren como Píramo y Tisbe en la romántica narración de Ovidio.

En fin, cada investigador encuentra ecos de las leyendas que mejor conoce o prefiere. Nuestro resumen da una visión pobre de esta abundantísima colección de motivos cuyo origen puede rastrearse en la tradición literaria, y ante cuyos resultados puede uno mostrarse más o menos escéptico. Evidentemente, detrás de la novela de Tristán hay una gran dosis de literatura, motivos de transmisión popular, del *folktale* bretón difundido por juglares vagantes con su arpa y sus misteriosas historias, y tal vez algunos resabios de lecturas clásicas, tal vez en algún eco. ¿Fue el fabuloso Bleheris quien escogió esos materiales de origen tan diverso y que infundió al conjunto de esos incidentes, enredos y *fabliaux* la significación trágica que para nosotros tiene la historia? Éste es un terreno de conjeturas. El examen de las posibles fuentes e influencias nos parece interesante no por sus resultados concretos, de difícil objetividad, sino para mostrar el talento creador que logra trasmontar toda una serie de episodios en cadena narrativa de una historia novelesca de gran rango literario.

EL AMOR CORTÉS Y EL AMOR TRÁGICO DE TRISTÁN E ISOLDA

Hemos intentado destacar el conflicto interno, insoluble y por eso trágico, entre el amor y el deber que domina en la trama de Tristán y que reviste el carácter de fatalidad abocada a la muerte. En ese conflicto se expresa la conciencia de una irreductible oposición entre el individuo en busca de la felicidad y la sociedad, que con sus deberes le niega el camino para ella. El problema no reside tanto en el amor adúltero, como en la forma extremada y contra toda mesura cortesana que la pasión puede asumir. El amor adúltero no estaba vedado, sino más bien recomendado por la literatura de trovadores y novelistas corteses. Precisamente en la devoción amorosa hacia la esposa de un señor más potente podía demostrarse la dura condición de «fino

amante», idealizada literariamente. Para esa situación del famoso trío señor-esposa-amante, de tan larga repercusión en la literatura posterior, caben otros enfoques, como, por ejemplo, los de las novelas de Chrétien, *Cligés* y *Lancelot*, o como el más aburguesado de la *Flamenca*. También el *Tristán en prosa*, al convertir a Marc en un rey felón con su superficial maniqueísmo novelesco, «moraliza», por así decir, el adulterio de Tristán e Isolda, al tiempo que deja a Tristán conservar su papel de caballero andante. La traición de Tristán a la fidelidad que debe a su rey y tío, su protector y señor feudal, queda así desvirtuada y el tema pierde su carácter trágico. Sin embargo, en *Tristán* se nos muestra una pasión que, llevada a sus últimas consecuencias, niega el orden social y desdeña cualquier compromiso con él. La sublimación del amor cortés, su aceptación del amor como una fuerza social, constructiva y moralizante (en el sentido de la ética caballeresca) queda aquí a un lado. El excelente análisis de este conflicto trágico tristaniano delineado por E. Koehler penetra admirablemente, creemos, en el fondo de la cuestión: «Con Tristán, cuyo ánimo heroico parecía llenar todos los requisitos del caballero ejemplar, se nos presenta un dilema que hasta entonces era impensable y que la señora Lot-Borodine formula del siguiente modo: "¡O bien traidor y *récréant* [retirado del mundo caballeresco], pero amante perfecto, o bien caballero leal y noble, pero sin amor!". Con ello se ha rasgado la concordancia inicial de amor y caballería, se ha destruido la propia ley esencial del caballero y disuelto en dos elementos exclusivamente opuestos». La manera de actuar de Tristán significa un abandono del ideal caballeresco, y la antítesis que su actuación descubre al vivo ataca los fundamentos de la ética cortesana, en la que el amor impulsa las proezas del caballero.

El absoluto desacuerdo de la verdad individual y de la social introduce la representación del destino enemigo de la felicidad y deja aparecer en la poesía la tragedia. Tristán e Isolda acceden a la muerte en la conciencia de la afirmación de una verdad que es la verdad de su naturaleza. La victoria práctica que la sociedad parece obtener en la condena de los amantes no es más que una paliación accidental de ese conflicto esencial entre los anhelos más profundos del individuo y las trabas de la colectividad. Pero aquí se plantea un problema al que el cortesano Chrétien intentará, en cierta medida, buscar una solución, porque es la amenaza más grave contra la

unidad del sistema ético caballeresco, basado en la armonía de amor y aventura. En Tristán «la pasión, el poder del impulso desvergonzado pone en cuestión, junto al amor cortés, también el sentido de la aventura, e ignora con ello los fundamentos de la existencia de la caballería militante».

Es notable observar que esa contradicción de principios entre individuo y sociedad está marcada de modo diferente en Béroul que en Thomas. En Béroul y en la «versión común» más antigua se mantenía el amor de Tristán como enfermedad, una *folie*; los valores corteses conservaban una validez, frente a la cual el amor de Tristán e Isolda tenía sólo el derecho de la excepción. Thomas lo plantea como una verdad «racional», opuesta contra la pretensión de exclusivismo del mundo de valores cortesanos. En Béroul evidentemente la conducta de Tristán e Isolda es no sólo *folie*, sino también *pechiez* ('pecado'), y la marginación social, fuera de la ley, de los amantes huidos a la soledad del bosque, a esa vida ahora salvaje, lejana a la corte, puede entenderse como culpa del individuo contra la norma válida. (Por más que, como nota P. Le Gentil, Béroul exponga su simpatía por los amantes perseguidos.) En este sentido, es bien cierta la conclusión, en principio paradójica, de que Béroul es más «cortés» que Thomas, como en el apéndice de 1970 a su libro hace notar Koehler. Thomas concede cierto derecho natural a la conducta de Tristán, a ese amor que se rebela contra la norma cortés, siguiendo su aspiración individual a una felicidad imposible en el marco cortesano. E. Frappier escribe: «[Thomas] no ha considerado un solo momento el amor de Tristán e Isolda como un amor culpable. El considera falsa la ley y da la razón al amor». (Y, sin duda, Gottfried avanza en esa línea, superando el problema al trasponerlo a un plano diferente, con su mística concepción de la omnipotencia del amor.)

Para P. Le Gentil, Thomas ha querido escribir una novela de amor cortés con un tema que se oponía a ella. También J. Frappier habla de esa intención cortés del poeta frente al carácter anticortés del tema. Sin embargo, esa apoteosis de la *fine amur* tiene, como los mismos partidarios de esa apreciación reconocen, una tonalidad totalmente peculiar en nuestro poeta: «En otros el amor cortés es un arte de vivir, elegante y agradable, caprichoso, etc.; en suma, bastante superficial, puesto que es un arte de amar a la manera de Ovidio, con todo lo que esto implica de gratuito y de artificio; en Thomas resulta un arte de sufrir y morir: en la muerte de los amantes

alcanza su suprema realización... Más que el himno del amor cortés el *Tristán* de Thomas es su drama», dice A. Fourier. En contra de ese carácter cortés de la obra de Thomas han expuesto sus reservas otros estudiosos, como B. Wind: «La obra de Thomas no es cortés más que en la concepción de los personajes secundarios, en el ambiente que baña el drama, que por sí mismo escapa a la influencia cortés. Tristán e Isolda, unidos en el dolor, tienen una grandeza que falta a la poesía cortés»; de igual modo opinan E. Rozgony, U. Mölk y, de una manera mucho más firme y decidida, P. Jonin, todos ellos citados por E. Koehler. Éste se adhiere con propia argumentación a la tesis de P. Jonin de que es más bien un prejuicio hablar de la intención de Thomas de aproximar el tema a la concepción cortés del amor. Aunque escribe en un ambiente cortesano y su lenguaje y vocabulario son los de los otros poetas del mismo círculo, ¿por qué pensar que Thomas no ha sido capaz de querer expresar la intensa tragedia de un amor antisocial? «Thomas ha elegido la materia de Tristán, de eso estamos convencidos, *no aunque*, *sino porque* ésta estaba sustentada en un tema, cuya trágica fatalidad representaba una visión pesimista del hombre, el polo opuesto a la concepción optimista cortesana de la época». Thomas se ha servido, pues, de un lenguaje cortés —y en este sentido sigue siendo válido, creo, llamar «cortés» a su versión— para exponer un tipo de amor muy diferente al amor etiquetado por la norma cortés, aunque se ha valido de los términos de la retórica poética cortesana para revelar el profundo sentido dramático de su obra.

8
CHRÉTIEN DE TROYES

Chrétien de Troyes es uno de los grandes novelistas de la literatura francesa y uno de los escritores representativos de una época de la cultura europea. En su obra se recogen las inquietudes y los logros espirituales de la civilización cortés de la segunda mitad del siglo XII, y es tan significativo de su momento como lo será, por ejemplo, Dante en la centuria siguiente. Su obra novelesca es ciertamente un inicio, pero al mismo tiempo una plenitud. En su tratamiento romántico de los temas artúricos la maestría de Chrétien no será superada. La constitución posterior de un gran ciclo novelesco sobre temas artúricos logrará eclipsar su nombre durante varios siglos; pero esta ampliación y complicación de la temática bretona supone una reinterpretación con un sentido divergente de la obra de nuestro primer novelista, mucho más claro y más clásico. Para aclarar esta relación entre sus novelas y las del gran ciclo en prosa podríamos aducir el paralelo entre el primer estilo gótico con sus nervios simples y sus ventanales sencillos frente al gótico flamígero con sus lacerías. Quizá nuestro gusto actual nos lleve a preferir las etapas iniciales de los estilos y a apreciar más la pureza que los manierismos; y por ello evaluemos mejor a Chrétien y su arte.

Por otra parte, como hemos apuntado, Chrétien representa una madurez. En cuanto a la técnica narrativa, ha podido aprender mucho de los novelistas de la «tríada clásica» y de los *lais*. En cuanto a sus temas, resulta evidente que no inventa la «materia de Bretaña», sino que adapta viejos motivos a un gusto nuevo. Esa reinterpretación confiere, sin embargo, un sentido peculiar, más moderno y cortés, a los temas ya difundidos por juglares y *conteors*, a los que el literato, orgulloso de su técnica, no deja de criticar y reprender. J. Frappier ha dicho de él que, «en cierto sentido, quizá fue el Ovidio de una mitología céltica en desintegración». La comparación

nos parece muy afortunada. Por su habilidad narrativa, su facilidad en el verso, por su conciencia de la técnica literaria, y a la vez por cierto distanciamiento irónico, un refinamiento cortesano y algunas pinceladas realistas, ha prestado un nuevo encanto a antiguos temas mitológicos, que bajo su pluma parecen más claros y menos misteriosos. Su romanticismo a veces roza lo trágico, pero encuentra una solución optimista a los problemas más graves. Esta posición frente a las profundidades de lo trágico y de lo misterioso es una característica de ese ingenio claro y francés del novelista. Resulta sintomática su obsesiva oposición a un tema de amor como el de «Tristán e Isolda», o su dudosa comprensión del trasfondo mítico de toda esa mitología céltica que aflora tras la escena artúrica.

Acerca de su vida poseemos pocos datos. Por el prólogo de su novela *Cligés* conocemos los nombres de algunas obras anteriores a las cinco novelas conservadas. Por los de *Le Chevalier de la Charrette* y el *Perceval* sabemos que trabajaba estas obras para la corte de Champagne en tiempos de la condesa María y para el conde Felipe de Flandes respectivamente. De algunos datos de las novelas hay quien deduce que visitó Inglaterra, y quien piensa (St. Hofer, R. R. Bezzola) que escribió su primera novela, es decir, *Erec*, en la corte inglesa de Enrique II y Leonor de Aquitania. Citemos esas conocidas líneas iniciales de Cligés:

> *Cil qui fist* d'Erec et d'Enide,
> *Et les* Comandemanz Ovide
> *El l'*Art d'Amors *an romanz mist*
> *El le* Mors de l'espaule *fist*,
> *Del roi* Marc et d'Iseut la Blonde
> *Et* de la Hupe et de L'Aronde
> Et del Rossignol la muance
> *Un novel conte recomance.*

En esa enumeración encontramos una serie de temas ovidianos: la traducción de los *Remedia Amoris* (*Comandemanz Ovide*) y del *Ars amandi* (*Art d'Amors*), de una reelaboración del mito clásico sobre Tántalo y Pélope (en cuyo hombro dio Deméter el mordisco a que alude el título de *Le mors de l'espaule*) y otra del de Tereo, Procne y Filomela (y sus metamorfosis en

abubilla, golondrina y ruiseñor, como indica el nombre de la *muance de la Hupe et de l'Aronde et del Rossignol*). Al parecer, conservamos esta última versión en el cuento de *Philomena* del *Ovide Moralisé*, que lo atribuye a un tal Crestiens. Se nos han perdido las demás. Luego hay dos temas de la materia de Bretaña: la novela de *Erec y Enide*, y esa otra narración sobre el *rey Marc e Isolda la rubia*, que se nos ha perdido y cuya extensión e intención ignoramos. Es ésta una pérdida lamentable, porque el tratamiento de los amores de Tristán e Isolda, a los que alude polémicamente nuestro autor en otras obras, podría haber sido peculiar.

La lista de obras es interesante por cuanto señala la formación literaria en la traducción e imitación de Ovidio en la primera etapa de Chrétien, que habría abandonado luego la temática clásica por la materia de Bretaña (como hizo María de Francia y la novela de la época en general). De Ovidio aprendió Chrétien mucho: esa habilidad en las descripciones, en los monólogos y los análisis psicológicos, etc., pueden recordarle.

La enumeración anterior presenta una dificultad al situar como primera de sus obras la novela de *Erec*. St. Hofer (ya antes Meyer-Lübke y luego Bezzola) piensa que el orden refleja la cronología auténtica de las obras, y que, por tanto, esa narración sería la más antigua composición de Chrétien. Otros estudiosos piensan que el aprendizaje de las *Ovidiana* debe de ser previo a una novela como la de *Erec*, que refleja una notable maestría y una madurez, tanto por su técnica compositiva como por su intención. *Erec* no parece desde luego una obra primeriza, y el paso de las versiones «romanceadas» de temas clásicos a las novelas artúricas queda más claro suponiendo que esta novela es posterior y que la lista no refleja un orden cronológico.

En todo caso, que Chrétien se nombre como *de Troyes* en el *Erec* es un argumento (subrayado por R.R. Bezzola) para suponer que no compone esta obra en esa localidad y que por ello indica su origen. En las novelas escritas en la corte de Champaña se llama *Chrestien* a secas.

Las fechas de composición de sus novelas pueden fijarse, gracias a las referencias a sus mecenas o a algún dato de la época, dentro de ciertos márgenes. Las fechas pueden oscilar en algunos años: *Erec*, entre 1165 y 1170; *Cligés*, entre 1170 y 1176; *Ivain y Lancelot*, compuestos a la par, entre 1177 y 1181; *Perceval*, entre 1181 y 1190.

No sabemos qué oficio ocupaba el novelista en la corte de Champaña. Troyes es un centro de feria y lugar de reunión de ésta, donde se encontraba probablemente su círculo más habitual, en torno a la condesa María, su protectora. Su cultura evidencia una notable formación clerical, pero no sabemos cuál era el grado religioso del novelista ni qué función cortesana pudo desempeñar en Troyes. También es difícil conjeturar el alcance de su adhesión a Felipe de Flandes, para quien escribe, tras una dedicatoria muy elogiosa, su *Perceval.*

«EREC Y ENIDE»: RESUMEN DE LA TRAMA

En la fiesta de Pentecostés reunió el rey Arturo su corte espléndida en su castillo de Caradigan. Y decidió el rey emprender la cacería del Ciervo Blanco para restaurar la antigua costumbre. (A pesar de la advertencia de Gauvain, que recuerda que quien lo cace tiene el privilegio de besar a la dama que escoja como la más bella de la corte, y tal elección puede suscitar querellas.) Mientras la mayoría de los nobles y Arturo a la cabeza parten con sus jaurías tras la presa, quedan detrás en el bosque la reina Ginebra acompañada de una sirvienta y escoltada por un joven, elegante y famoso caballero, Erec.

En un claro del bosque encuentran a un caballero armado, acompañado por una hermosa joven y un enano armado con un látigo. La reina envía a su doncella a informarse sobre tales personajes, y ésta recibe dos latigazos del enano. Erec avanza y recibe otro latigazo en la cara. El caballero le amenaza de muerte si intenta algo contra el brutal enano, y Erec, que no va provisto de su armadura, tiene que retirarse.

Obtiene de la reina permiso para perseguir al descortés caballero y su compañía, para conocer su identidad y vengar la afrenta, prometiendo regresar en el plazo de tres días. En la corte ha finalizado la cacería y Arturo, que ha capturado el Ciervo Blanco, va a emitir el juicio sobre la dama más bella a la que dar el beso. Pero Ginebra le ruega un aplazamiento de tres días hasta el regreso de Erec, a lo que el rey accede.

En pos del caballero, su dama y su enano, llega Erec a una ciudad en fiestas. Allí le alberga un vavasor, hidalgo de nobles maneras y linaje, pero

de muy pobre hacienda. Su bella hija, vestida pobremente, pero de gran hermosura, es quien recoge el caballo de Erec, que queda prendado de su figura y gracia. El vavasor informa a Erec sobre su posición venida a menos, aunque espera un gran matrimonio para su hija, ya pretendida por ricos y poderosos, según su bella disposición. También le da noticias sobre el caballero a quien persigue, que acude al torneo de la ciudad, cuyo premio es un halcón. Aquél ya lo ha ganado en sucesivas ocasiones y se espera que nadie se atreverá a disputárselo. Erec reclama una armadura, y el huésped le ofrece la suya para el combate. Y a continuación de la presentación de Erec, el vavasor, contento de conocer su ascendencia real (como hijo del rey Lac de Bretaña) y ya enterado de su renombre, le ofrece la mano de su hija.

La joven ciñe las armas al caballero. Escenas del torneo y sus fieros combates, del que Erec sale vencedor. El vencido, Ider, hijo de Nut, obtiene la gracia suplicada de su vida, con la condición de presentarse en la corte del rey Arturo, quedando a merced de la reina Ginebra y relatando allí la victoria de Erec y su próxima llegada.

Presencia de Erec y su prometida en la corte. La belleza y las cualidades de la joven suscitan gran admiración y la reina toma a su cargo dotarla con un lujoso vestido y presentarla así en la sociedad aristocrática. Y es a ella a quien el rey Arturo concede el premio del beso ritual.

Boda en la corte de Erec y Enide, nombrada al fin por primera vez durante la ceremonia, que oficia el arzobispo de Canterbury. Descripción de las fiestas y torneos consiguientes. Lista de los nombres de los personajes más ilustres que acuden a los festejos, entre los cuales hay muchos héroes de las leyendas bretonas.

Erec y su esposa se retiran luego al magnífico castillo del rey Lac en Carnant, donde llevan una vida feliz en un ambiente señorial adecuado a su categoría principesca. En las delicias del matrimonio y la compañía de su amada mujer pasa Erec días y meses, olvidado del mundo exterior, de los torneos y las proezas de la caballería. La gente murmura ya y critica ese retiro de las armas, censurando tal abandono (francés, *recreantise*). Enide, que se entera de las murmuraciones, se lamenta en un insomnio nocturno de que por ella haya dejado su esposo toda la caballería. Erec acierta a oír, entre sueños, la última frase del monólogo: «¡Qué desgracia tuviste!» («com mar i fus!»). Ya desvelado, pide a su llorosa compañera una explica-

ción de sus quejas, y ésta le refiere las censuras que se le hacen por haberlo alejado con el matrimonio de los servicios a la caballería.

Entonces Erec ordena a Enide vestir sus mejores galas y a los criados disponer dos caballos, así como su armadura, que reviste al momento. Con toda prisa manda a Enide que se disponga a cabalgar a su lado, en silencio, sin dirigirle la palabra por ningún motivo. Y sin otra escolta que su apesadumbrada y fiel esposa sale del castillo «a la aventura».

Primera serie de aventuras. Dos encuentros con bandidos (tres y cinco) y la traidora asechanza del conde Galoain, prendado de Enide. Amorosa y preocupada, la joven rompe por tres veces el silencio ordenado para advertir a su esposo, a pesar de las duras palabras con que él le recuerda la prohibición, de los peligros que le amenazan y que Erec logra vencer. Después hay un tremendo combate con un duro adversario, Guivret el Pequeño, valeroso caballero de reducida estatura, que tras la victoria de Erec se convertirá en su fiel amigo. Encuentro posterior con la corte del rey Arturo, donde, a pesar de las insistentes invitaciones, Erec no quiere detenerse.

Acudiendo a una llamada de socorro en el bosque, Erec se enfrenta a dos gigantes y los derrota; pero queda herido en la lucha y cae desmayado a los pies de Enide. El conde de Limors, que con su escolta pasa por allí, recoge a la desconsolada dama y al supuesto cadáver. En la sala de su castillo el conde, fogoso y brutal, golpea a la desconsolada Enide, que se resiste a sus deseos. Erec se incorpora, con gran susto de la concurrencia ante la supuesta resurrección del cadáver, hiende de un tajo la cabeza al conde y, aprovechando el asombro y la confusión general, huye con su mujer del castillo.

Mientras escapan en un mismo caballo Erec abraza y conforta a su amante esposa, que bien le ha demostrado en tantas pruebas su amor. Escena amorosa del galope de la pareja reconciliada bajo la luz de la luna.

Nuevo encuentro con un caballero, que derriba al ya malherido Erec. Enide suplica por su vida. El caballero reconoce entonces a la pareja; es Guivret, que, apesadumbrado por la aventura, recoge a ambos y prodiga cuidados en su castillo a Erec, hasta que éste se repone totalmente de sus heridas. El amor de los esposos se refuerza durante esta convalecencia. Al cabo de dos semanas, obsequiados por Guivret y acompañados por éste y una brillante escolta, se ponen en camino hacia la corte del rey Arturo, reunida entonces en Carduel.

Ya en ruta pasan junto a una admirable villa fortificada. Erec pregunta a Guivret el nombre de aquel paraje, la isla de Brandigan. Guivret alude a la terrible aventura que representa la entrada en ella, y finalmente nombra esa misteriosa tentación de «La Alegría de la Corte» (*La Joie de la Cour*). Atraído por el misterio y el nombre, Erec afirma que nada ni nadie podrá retenerle en la búsqueda de esa «Alegría». Entran en la ciudad, donde las gentes los miran apenadas, pensando en la muerte infeliz de todos los muchos caballeros que tentaron ya antes la misma aventura. El rey Evrain los acoge en su castillo con gran hospitalidad y previene de nuevo al héroe contra los peligros de la aventura. Ante los requerimientos de Erec, le acompaña al fin a las puertas de un magnífico jardín, en cuyo interior aguarda al héroe la aventura. Despidiéndose de su mujer y de sus compañeros entra Erec, muy decidido. Le sorprende una terrible visión: numerosas picas en cuyas puntas está clavada la cabeza de un caballero con su yelmo; una de las picas, vacía, aguarda al próximo tentador audaz del secreto jardín. Más allá descubre Erec una bella doncella solitaria. Al acercársele, interviene de pronto un terrible caballero que reta amenazador a nuestro héroe. Es un guerrero gigantesco con armadura roja, con quien entabla un duelo feroz. Erec resulta vencendor de su formidable contrario. El vencido suplica por su vida y Erec le concede su perdón con tal de que le cuente su historia y deponga su actitud hostil. El caballero vencido se nombra Mabonagrain, sobrino del acogedor rey Evrain, y confiesa que, a ruegos de su dama, defiende la soledad del vergel frente a los intrusos, que solía castigar con la muerte. El mismo Mabonagrain es un prisionero de ese hechizado jardín hasta que alguien le venza y haga sonar un cuerno maravilloso, cuyo son anuncie que el encantamiento se ha quebrado y dé inicio a la «alegría de la corte», a la que aludía el nombre de la aventura. Erec hace sonar el cuerno. Gran alegría de los que aguardaban y de todo el pueblo, que acude feliz a su sonido. Festejos en honor del libertador. En la dama del jardín, que tan celosa y asocial se mostraba, reconoce Enide a una prima, y mediante su amistad logra que también ella se sume a la alegría general.

En la cumbre de su gloria caballeresca llegan Erec y Enide a la corte del rey Arturo. El viejo rey Lac ha muerto y Erec y su esposa son coronados reyes por Arturo, el día de Navidad, en la catedral de Nantes, en una brillante y fastuosa ceremonia, de la que el novelista describe con cierta compla-

cencia sólo algunos rasgos significativos (el elevado número de invitados o el traje de Erec, donde están representadas en un bordado riquísimo las figuras de las Artes del *quadrivium*). Y así acaba el relato, con la evocación de la esplendidez del cortejo, de las ceremonias cortesanas y de la generosidad regia.

ESTRUCTURA

En unas líneas del prólogo dice el novelista que va a contarnos la historia de Erec, el hijo del rey Lac, que «en cortes de reyes y condes suelen despedazar y corromper los juglares» (*conteors*). De este famoso «cuento de aventura saca Chrétien una bella composición» (*conjointure*). Se jacta de que su fama durará todo lo que dure la cristiandad (*chrestientez*).

La trama pertenece, pues, como el propio Chrétien señala, a esa materia de Bretaña difundida por los narradores errantes ante auditorios aristocráticos. Él se ha esmerado en la composición de los viejos motivos, en una estructura bien trabada y cuidada, de la que se desprende el sentido nuevo de la novela. Esta disposición de la trama (la *bele conjointure*) destaca claramente, si tal vez no a primera vista, sí en un examen detallado. Resulta también clara si se la compara con la novela galesa *Gereint ab Erbin*, de la colección imprecisamente titulada *Mabinogion*. La novela galesa ha sido escrita después de la de Chrétien e influida por éste; pero conserva algunos de los rasgos originarios del prototipo (probablemente oral) de la leyenda. Es probable que la traducción al alemán de Hartmann von Aue, aunque hecha básicamente sobre el texto de Chrétien, haya conocido algunas variantes episódicas de la tradición, y que las divergencias respecto a Chrétien sean reflejo de esa contaminación.

El esquema de la narración es el típico de las novelas de Chrétien: prólogo del autor (vv. 1-26); salida del héroe y primera serie de aventuras hasta el regreso con Enide y la boda (vv. 27-2.292); nueva salida con Enide y otra serie de encuentros armados (tres, y el primer encuentro con Guivret, paso por la corte y otros tres hasta el reposo en el castillo de Guivret) (vv. 2.293-5.366); finalmente la gran aventura de «la alegría de la corte» y la coronación de los protagonistas (vv. 5.367-6.958). Siguiendo los análisis

de W. Kellermann, algunos estudiosos, como E. Koehler o R.R. Bezzola, hablan de una composición en dos partes: la primera, un tanto idílica, que concluiría en la boda, y una segunda, que trataría de la recuperación del honor y que se cerraría con la gran aventura final y la coronación. Hay quien la analiza como un tríptico (la segunda parte comprendería hasta la cura en el palacio de Guivret y la tercera sería la aventura final y la coronación). El propio Chrétien alude probablemente a un tipo de composición por elementos menores, cuando, después de que el rey Arturo otorgue el beso a Enide según la costumbre del Ciervo Blanco, dice (v. 1.844): «ci fine li premerains vers» ('aquí acaba el primer verso'). (Dejamos a un lado las precisiones discutidas por los eruditos sobre tal expresión.)

Las novelas de caballerías están constituidas por una serie de episodios bastante tipificados: combates individuales que se describen con prolijidad y elementos fantásticos de tradición bretona. A este repertorio pertenecen el tema de la caza del Ciervo Blanco y el de la lucha contra el caballero terrible que defiende el jardín del que ninguno retorna. Aquí, sin embargo, tales temas han perdido buena parte de su trasfondo mítico para adquirir un colorido cortesano. El premio del cazador del fabuloso Ciervo Blanco consiste en besar a la dama más hermosa. (En *Gereint*, en ofrecerle la cabeza del astado, extraño animal; y al jardín inaccesible defendido por el gigantesco caballero de rojo no hay alusión ninguna.) El castillo del hospitalario rey Evrain es Brandigan, donde puede reconocerse el nombre del mitológico Bran el Bendito, acogedor dueño de una fértil y paradisíaca isla, y en Mabonagrain puede reconocerse otro nombre mítico, el de Mabon el cautivo.

Algunos celtizantes (H. Newstead, R. S. Loomis) piensan que se ha producido una confusión de nombres entre «le jeu du cor» ('el sonar del cuerno') y «la joie de la Cort» ('la alegría de la corte'), que explicaría la curiosa denominación (que no tiene paralelo en el relato de la novela galesa *Gereint*) de la última aventura. El cuerno mágico, cuyo son anuncia la victoria y la liberación, podría a su vez ser el cuerno de la abundancia de las leyendas célticas, ligada al hospitalario Bran. Por otra parte, ese Mabonagrain, cautivo de su amada, pudo haber sido en una etapa anterior el prisionero hechizado por un hada y condenado a guardar su amor y el jardín, con la bárbara costumbre de decapitar a los vencidos e hincar sus cabezas en las picas de la entrada. De todos estos antecedentes mitológicos bien

poco guarda Chrétien. Tan sólo esa aura de brumoso encanto y de misteriosa decoración.

A la tradición bretona pertenecen también la figura de Guivret, pequeño y valeroso, y los nombres de los principales caballeros de la corte artúrica, que el novelista enumera con cierto regusto humorístico: Yvrain, hijo de Unen, Ivain de Irenel; Yvain el Bastardo, Yvain de Cabalirt, Tristán que nunca rió; Caradues de corto brazo, Tablante, Beduer el condestable, Keu el senescal, etc., y los reyes que acudían a las ceremonias de la boda, hasta el fabuloso Bilis, «rey de las Antípodas», rey de los enanos y el más pequeño de los mismos, acompañado de su hermano Brien, el más alto de los caballeros.

En cambio, ha destacado bien el colorido cortesano (con el gusto por las lujosas vestimentas, por las etiquetas y los buenos modales y por las fiestas espléndidas) y el refinamiento psicológico y sentimental. Por encima de todos esos episodios de aire fantástico y de tipología reconocida se extiende el pequeño drama psicológico del amor de Erec y Enide, y el problema al fin resuelto del conflicto entre el matrimonio y el servicio a la caballería.

TESIS Y SENTIDO DE LA NOVELA

Según W. Foerster, Chrétien ha querido expresar en su *Erec* una tesis: la compatibilidad entre el amor, el matrimonio y la caballería. La concepción de *Erec* como una «novela de tesis» ha sido discutida (en contra R.R. Bezzola y E. Hoepffner; a favor de la misma E. Koehler); pero la discusión parece versar más sobre la terminología que sobre el sentido último de la obra, de cuya lectura parece deducirse hábilmente esa optimista lección. Recojamos las palabras de E. Frappier: «Chrétien ha sido en su primera novela artúrica un apologista del matrimonio por amor, lo que no carecía de originalidad tanto respecto de las concepciones corteses como de la realidad contemporánea. Poeta de la confianza recíproca y de la ternura de los esposos, no deja de proponernos una lección de equilibrio entre el amor y la vida activa».

Este amor entre los esposos se opone a la pasión desordenada y antisocial, al trágico amor de Tristán e Isolda, al celoso y devastador amorío de

Mabonagrain y la dama del jardín, y al amor adúltero cantado por los trovadores, como el de Lanzarote y la reina Ginebra.

El amor en el matrimonio no es asocial, sino que se integra en el mundo de la proeza caballeresca. Solución optimista es la de Chrétien al conflicto entre el retiro deseado por los amantes y la prestación que la sociedad requiere del caballero. En otra de sus novelas, *Ivain*, volverá a presentarse el conflicto bajo otra perspectiva, pero con solución también feliz.

El talento del novelista se refleja en el desarrollo paulatino y gradual de sus temas: la venganza de un fortuito agravio lleva a la conquista del honor y de la amada, luego la crisis del aparente abandono de la caballería replantea la relación entre los dos esposos y del caballero con la sociedad, para finalizar en una exaltación final del honor. En su admirable libro *Le sens de l'aventure et de l'amour* (París, 1947) ha comentado Bezzola paso a paso el significado de esa gradación de aventuras, desde la conquista de la fama y la amada a la reconquista del amor y el honor tras múltiples pruebas: aventuras sufridas por el héroe y buscadas por él (en socorro de la joven que reclama su ayuda en el bosque o en favor de la comunidad, como en la Alegría de la Corte). En su búsqueda Erec reconquista la confianza en sí mismo; y la última aventura, tan típica de nuestras novelas, nos lo revela como el liberador elegido que hace cesar una bárbara opresión y ofrece una alegría que trasciende su individualismo. Las estancias en la corte del rey Arturo y las grandes ceremonias de las bodas y la coronación aureolan el momento de triunfo social del héroe. Junto a él se va dibujando, con finos trazos psicológicos, la figura de Enide, amante y sufrida compañera, que merece los nombres de «esposa» y «amiga» y «dulce hermana» por su fiel comportamiento. Es la primera de una serie de personajes femeninos que Chrétien va trazando en sus novelas, figuras que hasta cierto punto podríamos decir que tienen mayor personalidad individual que los protagonistas masculinos, tendentes siempre a lo arquetípico.

En la memoria del lector quedan algunas escenas sueltas y algunos versos de Chrétien dotados de ritmo y vivacidad. Entre las escenas recordemos, por ejemplo, las de la caza inicial, o la entrada de Erec en la ciudad en fiestas tras el caballero desconocido, o la charla con el padre de Enide, tan bien personificado; los monólogos de Enide, la huida de los esposos del castillo del conde de Limors o las escenas iniciales de la Alegría de la Corte.

Entre los versos famosos de la novela están esas tres líneas que expresan la brusca partida de los esposos hacia la aventura:

Departi sont a mout grant painne.
Erec s'en va; sa feme an mainne,
Ne set quel part, an avanture.

O los que cierran la escena de la huida de Limors, en que Erec besa y abraza a su esposa, ambos sobre el mismo caballo al galope, a la luz de la Luna:

Et de s'amor la rasseüre
Par nuit s'an vont a grant aleüre,
Et ce lor fet grant soatume,
Que la lune cler lor alume.

O la exclamación de Erec ante el nombre de la tremenda aventura:

Riens ne me porroit retenir
Que je n'aille querre la joie!

«CLIGÉS»: ARGUMENTO

Breve prólogo en que Chrétien dice que encontró esta historia en uno de los libros de la biblioteca de San Pedro de Beauvais, libro que prueba su verdad. Luego traza un rápido bosquejo del traslado de la sede de la caballería y la clerecía desde Grecia y Roma en la Antigüedad a Francia en sus tiempos. Antes de hablar del héroe cuenta la vida de su padre, que fue de Grecia a Inglaterra (entonces llamada «Bretaña») en pos del honor y la fama de la caballería.

Un emperador, llamado Alejandro, de Constantinopla, tuvo dos hijos: el mayor de su mismo nombre y el menor llamado Alis. El primogénito, Alejandro, ya en la juventud, solicita de su padre un don especial: trasladarse a la corte del rey Arturo en Inglaterra, para ser allí armado caballero y alcanzar fama en la más noble de las cortes. Aunque su padre se resiste,

no puede negarse a la petición insistente del príncipe; y éste, con riquezas y un séquito de doce jóvenes de las más nobles estirpes, se embarca para Inglaterra. Desembarca en Southampton y acude a Winchester, donde celebra Arturo la reunión de su corte.

Espléndido recibimiento en la corte, donde Alejandro y sus jóvenes compañeros son bien acogidos, como corresponde a su noble prestancia y linaje. El rey Arturo y la reina Ginebra distinguen especialmente al príncipe, que destaca en los torneos.

El rey Arturo decide visitar a sus súbditos de la Bretaña menor y designa como regente de Inglaterra en su ausencia al conde Angres de Windsor; embarca para el continente. En el barco donde van los reyes hay sólo una pareja de nobles jóvenes: Alejandro y la doncella de la reina, llamada Soredamor. Ésta, que hasta entonces despreciaba al amor, recibe sus dardos, prendándose del joven griego. También Alejandro se enamora de la hermosa muchacha. Soliloquios y lamentos secretos de ambos en extensas tiradas de versos.

Arturo es muy bien acogido en Bretaña y pasa allí unas semanas, hasta que le llega la noticia de que el regente dejado en Inglaterra intenta usurpar su trono. Se reembarca enseguida junto con la nobleza que le acompaña para presentar batalla al usurpador. Arturo reconquista Londres y asedia a Angres en Windsor. Alejandro, armado caballero por Arturo junto con sus doce acompañantes, se distingue de modo especial por su arrojo en los combates. Al fin es él quien, en emboscada, hace prisionero al traidor Angres y lo entrega al rey.

La reina Ginebra ha regalado al joven una camisa tejida por Soredamor, quien entre los bordados de oro ha intercalado uno de sus cabellos rubios. En una deliciosa escena, la reina coloca a los dos jóvenes uno junto al otro y descubre el cabello entretejido y el amor encubierto de ambos, tímidos y sorprendidos. Tras la victoria contra las tropas del usurpador, la reina Ginebra los reúne de nuevo y les aconseja el matrimonio. Las espléndidas bodas se celebran en Windsor. Arturo corona a Alejandro como soberano del País de Gales. Y a los trece meses nace Cligés.

Más tarde el emperador de Constantinopla envía mensajeros a su hijo para que venga a ocupar el trono imperial. De regreso a Constantinopla mueren todos los emisarios que van a darle noticias de su estancia en Ingla-

terra, a excepción de uno, traidor, que miente su muerte para que sea coronado como sucesor en el trono su hermano Alis, como sucede a la muerte del viejo emperador.

Al enterarse de la noticia de la coronación de su hermano menor, Alejandro se embarca rumbo a Grecia, adonde llega para reclamar la corona. La asamblea de nobles propone un arreglo entre los dos hermanos: que Alejandro renuncie en beneficio de su hijo y que Alis quede soltero, a fin de que su sobrino Cligés sea el sucesor en el trono imperial. Ambos aceptan el pacto. Alejandro muere poco después y su amante esposa no tarda en acompañarle a la tumba, dejando huérfano al joven Cligés.

El emperador Alis olvida lo pactado y se dirige a la corte del emperador de Alemania en Colonia a solicitar la mano de su hija, la princesa Fenice. Va acompañado de Cligés y otros notables. El emperador alemán ha accedido a su petición. Presentación de Fenice, de una belleza tan par y resplandeciente como la del ave fénix, y que el novelista no tiene palabras para describir. Al ver a Cligés la princesa se enamora de él, y él de ella, en un intercambio de ardientes miradas. Se presenta entonces en la corte el sobrino del duque de Sajonia, que reclama en nombre de su tío la mano de la princesa. Al no recibir respuesta amenaza con un ataque guerrero, y reta a Cligés a un torneo. Trescientos caballeros se enfrentan en cada bando. Cligés derriba por dos veces al sajón y su bando es puesto en fuga. Fenice ha contemplado las proezas del joven al que ama, sobrino de su prometido esposo. Ella se entera del nombre y la fortuna del héroe; y lamenta, además de sus propias penas de amor secreto, poder ser la causa de que sea desposeído de su trono si de su boda con el infiel emperador Alis naciera un hijo.

Entra en escena su vieja nodriza, Tesala, procedente de esa región afamada por sus magas y más sabia en remedios que la antigua Medea. La nodriza aprende los tormentos de su señora y se ofrece a ayudarla. Fenice se niega a seguir la suerte de la famosa Isolda, que entregaba su cuerpo a dos hombres y su corazón a uno. «¡Quien tenga el corazón, tenga también el cuerpo!», exclama, rebelándose contra el matrimonio impuesto y contra la pasión adúltera. Tesala confecciona un filtro que preservará la virginidad de su señora. Después de que su marido Alis lo beba, se quedará dormido, soñando que juega su juego de amor, pero sin tocar en realidad a Fenice. Cligés ofrece la bebida a su tío, que toma un gran trago. Boda fastuosa, que

el novelista renuncia a describir. Primera noche de los recién casados. Por efectos del filtro el emperador quédase dormido enseguida, aunque en sueños cree que abraza y posee a Fenice, que le observa apartada de él.

Partida de Colonia, acompañados hasta el sur de Alemania por el emperador y un notable cortejo. Pero junto al Danubio los acechan el duque de Sajonia y su ejército. El sobrino del duque con dos caballeros cae sobre Cligés en una emboscada. En el encuentro de lanzas Cligés recibe una ligera herida, pero deja muerto al sobrino del duque. Nuevos combates, donde queda victorioso nuestro héroe. El duque había logrado apoderarse de Fenice; pero él, derrotando a los caballeros que la custodiaban, la libera y retorna con ella al campamento de los griegos. Por el camino ambos jóvenes sufren de nuevo las zozobras del amor, deseosos de confesarse su pasión y temerosos de hacerlo, como finos amantes. Disertación del poeta sobre los efectos del amor.

En el campamento son acogidos con júbilo. El duque de Sajonia propone un combate singular con Cligés, éste lo derrota y le obliga a pedir merced. Libres ya los griegos del acoso, Cligés decide acudir a la corte del rey Arturo para obtener allí fama de caballero, y se despide del emperador y de Fenice.

Llega a Inglaterra cuando la corte celebra en Oxford un espléndido torneo. Se ha comprado en Londres tres armaduras —negra, verde y roja—, con las que va a causar sensación. Nadie conoce al caballero de negra armadura y de aspecto feroz. Tan sólo Sagremor el Incontenible se decide a presentarle combate. Es derribado y queda a merced del caballero negro, así como todos los que se encuentran después con él en el torneo. Después de retirarse con gran renombre, Cligés oculta su armadura negra. Todo el mundo se pregunta por el incógnito caballero, sin encontrarle. Incluso el rey Arturo, que envía en vano a buscarlo. Al día siguiente, con armadura verde, derrota Cligés a Lanzarote y a otros muchos, superando las proezas del día anterior. Y al tercer día, con armadura roja, a Perceval el Galés y a todos cuantos justan contra él. Al cuarto día aparece de blanco, y todos reconocen en él al vencedor de los tres días anteriores, con gran admiración. Gauvain desea probar la maestría del caballero y lo reta. Tras un mutuo derribo prosigue su duelo con las espadas, hasta que el rey Arturo ruega que se suspenda la larga contienda. Cligés es tratado con grandes honores por Arturo,

Gauvain y demás caballeros, y reside algún tiempo en Inglaterra. Pero, al fin, su nostalgia amorosa le mueve a regresar a Constantinopla.

Desembarca en esta ciudad y se presenta en el palacio imperial. Diálogo entre Cligés y Fenice. Uno y otro se confiesan que durante la ausencia del otro han vivido sin corazón, que se les había escapado lejos, y al fin los han reunido. Fenice confiesa su doncellez mantenida por el engaño del filtro que hace desvariar al emperador, que toma su sueño por vigilia amorosa. Pero se niega a que pueda hablarse de ellos como de Tristán e Isolda. Por la misma razón no accede a la solución de una fuga de los dos a Bretaña, como propone Cligés. Expone una argucia más sutil: hacerse pasar por muerta, ser falsamente enterrada y, luego, recogida y albergada en lugar secreto, gozar con su amado de un idilio duradero y escondido. Tesala contribuye con la aportación de un fármaco que la privará del color y los signos de vida sin dañarla, mientras que Cligés se las entiende con un fiel artífice que prepara una tumba dispuesta al caso y una retirada torre con pasos y estancias secretos para vivienda oculta de los amantes.

Fenice aparenta graves dolores y entra en un estado letárgico, con síntomas de muerte, gracias al filtro de Tesala. Un divertido episodio está en la actuación de tres admirables médicos (de la escuela de Palermo) que, con permiso del emperador de actuar a solas, deciden comprobar la muerte de la dama. Sus procedimientos son bárbaros: la azotan ferozmente, vierten plomo fundido sobre sus manos y van a echar su cuerpo al fuego, cuando unas damas de la corte, que los ven por la cerradura, irrumpen horrorizadas en la estancia y los tres médicos concluyen defenestrados.

Se entierra a Fenice en la tumba preparada. Por la noche treinta caballeros la guardaban. Pero se han dormido despreocupados, cuando Cligés escala la tapia del cementerio y con ayuda del hábil constructor de la tumba, el fiel Jean, la abre y se lleva el cuerpo desmayado de Fenice, dejando el sepulcro sin huella de tal violación. Ante la apariencia exánime de su amada, Cligés se desespera y maldice a la muerte, que parece haber triunfado sobre su estratagema. Fenice le oye sin poder responderle y esto casi le parte el corazón; al fin en un susurro logra comunicarle que vive, aunque muy malherida por los tratos de los médicos, y le pide que vaya en busca de Tesala, la nodriza. Ésta acude a la torre secreta de los amantes y en pocos días, con sus ungüentos y medicinas, logra reponer totalmente a Fenice.

Los amantes gozan de su furtivo y reposado amor en la torre durante quince meses. Un día, al oír cantar al ruiseñor en primavera, Fenice siente gran añoranza del sol y la luz exterior. A sus ruegos, Cligés hace que Jean abra una puerta en la torre que da al hermoso jardín que la rodea, circundado a su vez por un alto muro, protector de la intimidad de los amantes. Pero un día, Bertrand, un caballero de la corte, que andaba cazando por las cercanías, escala las tapias en pos de su halcón, que se ha posado en el interior del jardín, y los descubre durmiendo desnudos bajo un árbol. Fenice a su vez despierta y avisa a Cligés de la presencia del espía, que logra escapar a duras penas, ya que Cligés le corta media pierna mientras salta de nuevo el muro. Bertrand corre a avisar al emperador. Éste, desconfiado al principio, inspecciona la torre y el jardín, del que la pareja ha escapado ya, e interroga con amenazas a Jean. El criado resiste a las torturas y amenazas, pero al fin revela toda la historia, incluido el engaño del filtro. El emperador sale en persecución de los huidos que, gracias a la ayuda de la maga Tesala, no dejan rastros y consiguen llegar felizmente a la corte de Arturo. A requerimientos de Cligés, el rey Arturo prepara una expedición numerosa contra Constantinopla, a la que acuden nobles de Inglaterra, Francia, Bretaña y Normandía. Pero antes de que parta esta formidable flota llegan noticias fidedignas en una embajada, en la que figura el buen Jean, de que Alis ha muerto, y todos los barones de Grecia han elegido con alegría a Cligés como el nuevo emperador.

Cligés y Fenice retornan a Constantinopla, donde reinaron y fueron amantes felices.

El novelista agrega al final, con cierto humor pintoresco, que, después de esta historia, los emperadores de Constantinopla vigilan muy celosamente a sus esposas, las encierran (en el gineceo oriental) y sólo permiten que se les acerquen los eunucos.

COMENTARIO

Cligés es la más variada y divertida de las novelas de Chrétien; quizá la más personal también. Con su mezcla de escenarios: bizantinos, bretones y germánicos, sus dos historias románticas nos ofrecen escenas de delicada casu-

ística amorosa y de intriga extremada. No falta el colorido en los caracteres ni en las escenas. En los monólogos amorosos de Alejandro y Soredamor, y de Fenice y Cligés, el novelista nos muestra su fina técnica psicológica, aprendida en Ovidio, en el *Eneas* y el *Roman de Troie*, con cuyas figuras rivalizan con éxito las de esta novela.

La primera historia, la del romance entre los padres del protagonista, ocupa unos 2.500 versos, algo más de la tercera parte de la obra. El resto (hasta el verso final, el 6.874) es la historia de Cligés y Fenice, que tiene como núcleo el motivo folclórico de «la falsa muerta». Es probable que este tema fuera el que Chrétien leyó en el libro de la catedral de San Pedro de Beauvais. Junto a los análisis psicológicos, la novela abunda en trozos realistas (pese al irrealismo del fondo) que la acercan a veces a las novelas cortas de ingenio y engaños amorosos. Algunas escenas, como la de la noche de bodas de Alis, hechizado por el brebaje amatorio, o la macabra de los tres médicos, revelan un fino sentido de la comicidad. La alusión a diversas ciudades inglesas ha hecho pensar en que Chrétien recordaba algún viaje a Inglaterra. El ambiente artúrico tiene el mismo esplendor, pero sin el aura de misterio de otras novelas.

Tanto Alejandro como su hijo Cligés acuden allí a adquirir fama de caballeros, como si fuera la Meca de la caballería. En la historia del primero, la traición del regente usurpador, motivo reiterado en la historia de Arturo, le da ocasión de demostrar su maestría y valor en las armas. En el caso de Cligés, éste ha demostrado su valor bélico ya en Alemania, pero es la corte de Arturo la que confiere el espaldarazo a su gloria caballeresca. Los episodios del torneo, típicos en las novelas, presentan aquí la medida de la grandeza de Cligés, que se enfrenta a tres famosos héroes de la Tabla Redonda, Sagremor, Lanzarote y Perceval, derrotándolos; y finalmente, dejando en tablas el resultado de la pelea con Gauvain, patrón ejemplar y noble espejo de caballeros. También en otras novelas de Chrétien rivalizarán los protagonistas con Gauvain por esos motivos (así Lanzarote y Perceval). Frente a ese mundo caballeresco, en que concluye la feliz historia amorosa de Alejandro y Soredamor, de perfecto romanticismo, los amores de Fenice y de Cligés tienen un escenario más pintoresco: de la corte imperial de Alemania se pasa a esa Constantinopla de exótica novelería. (Las novelas de ambiente bizantino como el *Eracle* de su contemporáneo Gautier de

Arras o la épica de tonos burlescos como el *Peregrinaje de Carlomagno* evocaban por la misma época ese Oriente extraño y pintoresco.) La narración tiene muy buen ritmo y el novelista no se demora en las digresiones ni descripciones de ambientes; recalca, en cambio, las psicológicas, y a veces se distancia de la narración con una fina ironía.

Por encima de su exotismo aparente, lo fundamental en la novela nos parece el mecanismo psicológico de dos historias románticas muy diferentes. A los amores idílicos de los padres de Cligés se enfrenta el amor peligroso de éste con la mujer de su tío el emperador. En el primer caso, sólo las turbaciones del candor y timidez femenina y del amor respetuoso del joven Alejandro se oponen a la boda feliz. En el segundo se presenta el famoso triángulo de los amores pasionales, el amor adúltero recomendado por los trovadores y un paralelo al trágico conflicto de Tristán e Isolda. Se ha pensado que también aquí quiso Chrétien defender una tesis; W. Foerster llamó a esta obra «anti-Tristán», y otros un «neo-Tristán» o un «super-Tristán»; en todo caso, parece observarse un intento de superar la problemática planteada en la famosa y fatídica leyenda de un modo optimista. Por tres veces la protagonista, Fenice, alude a que no quiere repetir con su caso la desdichada trama de aquellos amores. Y la solución aportada, a través del filtro embaucador y de la falsa muerte y la torre secreta, no deja de tener un éxito feliz. La intervención de la nodriza Tesala acentúa más el paralelo al hacer un papel semejante y opuesto (como lo es el filtro preparado para el esposo de su señora) al de la fiel Brengaine del *Tristán*. Pero más allá de todos esos enredos, que no dejan de ser moralmente ambiguos, resalta la prestancia de un personaje femenino con decidido carácter propio: Fenice. Dispuesta a elegir su amor y no ser víctima pasiva de un matrimonio impuesto, es un tipo de mujer heroica en su contexto medieval. Apasionada y resuelta a vivir con el que su propio corazón ha escogido y a entregarle sólo a él su amor, dispuesta a morir por resaltar esta autenticidad de vida, sin el tono altivo, dominante y lejano de las amadas trovadorescas, Fenice es una figura femenina de admirable audacia.

Es probable que, como se ha supuesto, Chrétien utilizara esta obra vistosa y de temática muy a la moda para presentarse como novelista en la corte de Champagne. Vendría bien al caso la enumeración de sus obras y la alusión halagadora de la traslación de clerecía y caballería desde Grecia

y Roma a Francia, hechas en el prólogo. La obra tiene algunos rasgos cuya alusión al momento comprendería sin duda su público; entre 1170 y 1174 el emperador Federico Barbarroja intentó una alianza matrimonial con el emperador griego Manuel Commenos, aunque sin éxito. La corte de Champagne mantenía muy buenas relaciones con Alemania por aquellos tiempos, y los elogios del novelista al emperador alemán pudieron evocar alusiones recientes. Frente a la fantasía de las demás novelas artúricas resalta en *Fenice* el realismo geográfico con una gran variedad de nombres y un brillante internacionalismo en los viajes entre las tres grandes cortes de Inglaterra, Bizancio y Alemania. La solución optimista a las dos historias de amor, sobre todo al difícil amor entre Fenice y Cligés, era un atractivo más para el público que gusta de los «happy ends». Y la consideración de los sentimientos femeninos ante el esposo prometido, elegido en uno y otro caso, debía halagar a sus lectoras o auditoras cortesanas, ligadas a una realidad de matrimonios políticos por imposición. La obra tuvo, al parecer, merecidamente, un éxito extraordinario.

«IVAIN»: RESUMEN DEL ARGUMENTO

La corte del rey Arturo está reunida en Carduel por la fiesta de Pentecostés. En una reunión cortesana el caballero Calogrenante entretiene a los demás con la narración de una extraña y desdichada aventura que le acaeció años antes.

Cuenta, pues, Calogrenante, que iba en busca de aventuras por el bosque de Brocelianda. Al salir de la espesura fue acogido por un hospitalario vavasor en su modesta mansión. Más allá encontró a un horrible villano de monstruosa fealdad que pastoreaba un rebaño de toros. A las preguntas de Calogrenante, el rústico responde que, aunque él ignora qué es eso de «la aventura», existe en cierta dirección una fuente prodigiosa y de riesgos tremendos. Hacia allá va el caballero. Descubre bajo el pino más hermoso del mundo la famosa fuente, y junto a ella una roca que es una gigantesca esmeralda, adornada de otras piedras preciosas. Un recipiente de oro cuelga del árbol. Siguiendo los consejos del monstruoso pastor, Calogrenante recoge con él agua de la fuente y la derrama sobre la roca. Al instante se

desata una pavorosa tormenta de inaudita violencia y de breve duración. Se aclara el cielo y sobre el espléndido ramaje del pino se posan una infinidad de pájaros cantores. Calogrenante está admirado de tal maravilla y no se da cuenta del galope de un jinete armado hasta que éste le increpa y reta a combate. El gigantesco caballero, que defiende el uso de la fuente, derriba de un lanzazo a Calogrenante y se le lleva el caballo. Vuélvese Calogrenante por el mismo camino que siguiera antes, y el hospitalario vavasor le conforta diciendo que otros no pudieron regresar de tan feroz encuentro.

Ivain amonesta a Calogrenante, su primo, por no haberle contado antes lo sucedido, ya que él habría lavado tal afrenta. El senescal Keu se burla de lo que cree fanfarronadas. El rey Arturo decide acudir en un breve plazo a visitar la maravillosa fuente.

Temeroso de que otros puedan discutirle la gloria de la aventura, Ivain se arma sigilosamente y sale enseguida en su busca. Recorre el mismo camino con los encuentros descritos en el relato de Calogrenante y así llega a la fuente. Vierte el agua y concurren sucesivamente la tormenta, la calma y el caballero. Tras duro combate, la espada de Ivain penetra de un tajo hasta el cerebro del enemigo. El moribundo guerrero se da a la fuga seguido de cerca por Ivain. Así penetran ambos en un castillo por el puente bajado para el fugitivo, y sigue la persecución en una sala cuyas puertas son aceradas trampas. Como una cuchilla de guillotina la primera desciende sobre Ivain, segando su caballo por la mitad. Ivain se salva por muy poco, ya que la caída le rebana las espuelas. Cae por el suelo de la habitación, con medio caballo dentro muerto, mientras el caballero herido sale por la otra puerta, que a continuación se cierra herméticamente.

Ivain se encuentra prisionero en tan desesperada situación cuando se abre una puerta lateral y aparece una doncella de la casa, que le ofrece su ayuda. Esta gentil damisela (que más tarde sabremos que se llama Lunete) está agradecida al caballero, porque en una visita a la corte artúrica la protegió. Así que ahora le salva la vida al ofrecerle un anillo que lo hace invisible. De este modo asiste Ivain a la búsqueda que emprenden las gentes del castillo por la habitación, deseosas de vengar a su señor, que acaba de morir. Dirige esta búsqueda la desolada viuda (Laudine), cuya hermosura cautiva al invisible Ivain. Los demás desisten al fin de la venganza, sorprendidos por la misteriosa desaparición del intruso, que achacan a algún

prodigio maléfico. Ivain contempla, desde una ventanilla, el duelo de la viuda ante el cadáver de su esposo, y se siente totalmente atraído por ella. Lunete aconseja a su señora que se apresure a tomar marido para defender el patrimonio señorial y la fuente prodigiosa, a la que, según noticias, van a acudir el rey Arturo y sus caballeros. La dama, que al principio rechaza ofendida tales proposiciones, se va dejando persuadir por sus hábiles sugerencias y al fin desea la presentación cuanto antes posible de Ivain, su futuro esposo. Así, el matador de su marido se convierte, gracias a las sutiles palabras de la doncella y a los consejos políticos de todos, en su nuevo esposo.

Cuando Arturo y sus caballeros llegan a la fontana mágica se repiten los prodigios y ahora es Ivain quien sale a defender sus tierras. Sin reconocerle, Keu va a combatir. En el encuentro Ivain lo derriba y éste es el justo castigo del impenitente maldiciente. Ivain se presenta al rey y a los demás caballeros y los invita a su castillo. Todos son muy bien tratados allí. Tras unos días de reposo y de flirteos con las doncellas del lugar (Gauvain con la gentil Lunete, como merece la sutileza de ambos), Arturo regresa. Antes de la partida, Gauvain amonesta a su buen amigo Ivain a no dejarse enmohecer por las alegrías del nuevo matrimonio, a no ser «de esos que por su mujer valen menos», por abandonar los torneos y riesgos de la caballería, y lo invita a marchar con él en busca de ocasiones para lucir su valer. El caballero se deja convencer y solicita permiso a su reciente esposa para marchar con su amigo. Laudine le concede su venia para un año; pero si pasado tal plazo no ha regresado, todo su amor, le advierte, se cambiará en odio.

Ivain ha adquirido renombre en torneos y aventuras en compañía de su amigo Gauvain cuando, en una reunión de la corte artúrica, se presenta una doncella de Laudine. De parte de su señora saluda a la corte y maldice al caballero, que faltó a su palabra, porque ha pasado más de un año de ausencia, y le reclama y arrebata el anillo que le entregara su mujer, prenda de su amor.

Ivain abandona ocultamente la corte y, dominado por el dolor, enloquece. Como un hombre salvaje, desnudo y solitario, lleva en los bosques una vida miserable, alimentándose de las piezas que caza y del pan de un ermitaño. Un buen día le descubren y reconocen, mientras yace dormido, dos doncellas de la dama de Noroison; y con un ungüento mágico que la dama posee, antiguo regalo del hada Morgana, logran retornarlo a la ra-

zón. De nuevo Ivain actúa como caballero y paga a la dama el favor sometiendo al conde Allier, que asediaba y saqueaba sus tierras. Después de tal victoria el caballero parte de nuevo.

Al cruzar el bosque presencia una extraña escena. Un león, oprimido por una enorme serpiente, se debatía ante los anillos de su fiera enemiga. Ivain mata la venenosa serpiente. El león, agradecido, da signos de sumisión y le sigue en su marcha. El caballero y su fiel acompañante viven de la caza que el león consigue durante días. Llegan a la fuente maravillosa, donde comenzaron las aventuras de Ivain, y éste, al recordar su dicha perdida, se desmaya, hiriéndose con su espada al caer del caballo. El león, que le cree muerto, está a punto de suicidarse en un extremo acto de fidelidad. Pero Ivain revive.

Oye las voces de una doncella, prisionera en una capilla vecina. Es Lunete, quien se queja porque ha sido acusada de traidora por sus servicios a Ivain y va a ser condenada a la hoguera si no acude un caballero a defenderla en juicio. Ivain le promete presentarse al día siguiente en éste para luchar por ella.

Ivain recibe albergue para pasar la noche en un castillo cuya campiña había sido arrasada por un gigante. Promete su ayuda a la hospitalaria familia amenazada por el monstruo, con tal de que pueda quedar libre para socorrer a Lunete al mediodía. Y se encamina al encuentro del brutal gigante, al que derrota y da muerte gracias a la ayuda del valiente león.

Acude luego a liberar a la doncella, que ya está en camisa junto a los leños para ser quemada. Mantienen la acusación contra ella el senescal del castillo de Laudine y sus dos hermanos. Contra los tres a la vez combate Ivain, y la ayuda del león le es otra vez de vital utilidad. Los tres culpables son derrotados y quemados. El león queda malherido, e Ivain, liberador de la sutil Lunete, recibe agasajos en su propio castillo, sin ser reconocido por su esposa. Tras advertir a ésta y a su séquito de que oirán hablar más de él, del Caballero del León, prosigue su camino aventurero. El caballero cuida del león, que se repone de las heridas.

Se nos cuenta luego que el Señor de Negra Espina ha muerto, dejando su feudo a sus dos hijas, que pleitean por él. La mayor ha conseguido que sea su paladín, para sus abusivas ambiciones, el noble Gauvain. (Se nos recuerda que acaba de regresar del rescate de la reina Ginebra, logrado por

Lanzarote.) La menor, en apuros, ha mandado una diligente doncella en busca de un campeón que sostenga en duelo sus derechos. Al enterarse de las hazañas del Caballero del León, la doncella marcha tras sus pasos y él se pone a su servicio. Pero mientras se encaminan a la corte de Arturo, donde se dirimirá la causa, encuentran otra aventura.

El nombre de ésta es el curioso de «Pésima Aventura». Encuentra Ivain a trescientas jóvenes cautivas, que visten miserablemente, obligadas a tejer telas de oro y seda a cambio de un mísero jornal. En el castillo hay una terrible imposición: para la liberación el héroe debe enfrentarse a dos seres semidiabólicos; y el vencedor de la fiera pareja obtiene con su victoria la mano de la bella hija de los señores del castillo y las posesiones del mismo. Ivain lucha contra esos dos feroces guerreros y de nuevo la ayuda del león le salva en un momento crítico. Pero renuncia a la mano de la princesa. Y libera a las cautivas, felices de reencontrar su libertad.

Más tarde llega a la corte y defiende los derechos de la hija menor en el mencionado litigio. El duelo con Gauvain es muy largo y queda en tablas por la maestría de ambos caballeros. Al final se reconocen y cada uno quiere ceder cortésmente al otro la victoria. Es el rey Arturo quien emite el justo juicio final.

Después de esta solución, Ivain, que siente renovada la nostalgia amorosa de su esposa, decide hacer nuevos intentos para reconquistarla. De nuevo acude a la fuente mágica y desata tormentas. Como no tiene caballero que la defienda, Laudine escucha los consejos de Lunete. La aguda doncella promete a su señora el socorro del Caballero del León si a su vez Laudine le promete que hará todo lo posible para reconciliar a ese caballero con su dama.

Se revela al fin la identidad del caballero, que es Ivain, y renace la felicidad entre los esposos con el perdón de Laudine. Y fueron por siempre felices.

COMENTARIO

Ivain, el Caballero del León es para muchos lectores la obra maestra de Chrétien. Sin que su trama ni su protagonista ejerzan ese misterioso atractivo que tienen las novelas de las búsquedas y sus héroes, Lanzarote y Per-

ceval, en ella se percibe de un modo más completo el variado talento narrativo del novelista, su maestría psicológica y su humor.

El fondo proviene de una leyenda, de un «cuento de aventura», conservado también en la novela galesa *Owein* o *La Dama de la Fuente*. Y muchos detalles maravillosos provienen de esta materia de Bretaña; así la fuente mágica y sus prodigios, que es el centro de la gran aventura del protagonista. En torno a ella encontramos al monstruoso pastor que le indica el camino y al hospitalario vavasor de modesta hacienda, figuras típicas en este mundo novelístico. Otro de los detalles más destacados, el acompañamiento del agradecido león, puede tener su origen en alguna leyenda hagiográfica e ilustra bien el gusto medieval por las historias de animales estupendos. Pero junto a estos prodigiosos sucesos el novelista sabe elaborar una intriga pródiga en escenas de notable belleza y de una gran habilidad. La narración de Calogrenante, el diálogo entre Lunete y Laudine, la locura de Ivain, son muestras de esa pericia novelística que va desde los tonos cómicos a los trágicos. Y junto a la construcción de escenas está la diestra presentación de los caracteres: de Ivain, de Laudine y sobre todo de Lunete, inteligente y amable, fina conocedora del carácter femenino y de la persuasión por la palabra.

Como ha dicho J. Frappier, *Ivain* es, junto con *Erec*, la novela mejor construida de Chrétien, y el paralelismo entre el esquema de ambas es sorprendente. Puede analizarse esta novela en tres partes o bien en dos, dejando como centro la boda de los protagonistas entre los festejos de la corte del rey Arturo. La primera parte se ocupa en la presentación del héroe y demostración de su valor en la aventura espectacular. La segunda expone la ardua superación del conflicto entre los honores del servicio caballeresco y el matrimonio de amor. La solución, optimista, viene después de una serie de pruebas en que el caballero ha puesto de relieve su servicio a la comunidad, reivindicando así sus derechos a esa felicidad amorosa con que concluye la novela.

Es notable cómo el novelista ha alterado el carácter de algún episodio, como ese pintoresco cuadro de las tejedoras esclavizadas del castillo de «la Pésima Aventura». De lo que era probablemente una pintura de la servidumbre ultramundana, el realismo de Chrétien ha hecho una pintura social. En el encadenamiento a ese duro trabajo de tejer, que no logra sacarlas de la miseria, se ha visto el reflejo de las manufacturas textiles de la

Champaña de su época. El papel redentor de Ivain se realiza en un plano fantástico, pero la esclavitud de las obreras textiles no remite a un fabuloso dominio mítico, sino a una opresiva realidad contemporánea, que el novelista ha sabido atestiguar. Ya hemos notado cómo en esa mezcla de los episodios fantásticos y el realismo de los detalles destaca uno de los grandes méritos de nuestro autor.

«LANZAROTE O EL CABALLERO DE LA CARRETA»

Lancelot ou le Chevalier de la Charrette comienza con el prólogo habitual, que en este caso resulta de especial interés. El poeta dice, tras un elogio hábil de la condesa de Champagne, que escribe esta obra por su mandato y es ella quien le da la «materia» y el «sentido».

El rey Arturo había reunido su corte con la brillantez acostumbrada en las fiestas de la Ascensión. Se hallaba la corte en la sala tras el festín, cuando un caballero resuelto y enigmático, armado como para el combate, avanza hasta el rey y, sin ninguna ceremonia, le dice que posee como cautivos en su reino una multitud de infelices vasallos de Arturo a los que éste no podrá socorrer jamás. El rey se queda muy abatido. Y el feroz interlocutor agrega que, si algún caballero se atreve a lidiar con él, que salga a su encuentro al bosque cercano, acompañado de la reina Ginebra. Después de sus amenazas y desafíos se retira, entre el abatimiento de los asistentes.

El senescal Keu, que desde otra sala había oído la propuesta, obtiene del rey y la reina la promesa de un don como pago a sus servicios en la corte. Y expresa su petición de que la reina le acompañe para desafiar al desconocido. Consternación entre los asistentes, incluidos el propio Arturo, que no puede faltar a su palabra, y la reina. Ésta monta, suspirosa, en su caballo y acompaña al presuntuoso senescal hacia el bosque donde va a encontrarse con el misterioso enemigo. Gauvain aconseja a Arturo, después de reprenderle por haber cedido a la peligrosa petición, marchar en seguimiento de ambos. Así lo hacen, seguidos de otros nobles; pero al acercarse al bosque les sale al encuentro el caballo de Keu, desarzonado y con huellas sangrientas. Gauvain, destacado sobre el resto de los cortesanos, continúa la persecución del raptor de la reina. Al rato se encuentra con otro jinete, que avan-

za en la misma dirección sobre un caballo derrengado por la fatiga. A su solicitud el generoso Gauvain le cede uno de sus dos caballos, mientras el caballo del desconocido cae muerto por el cansancio. Sobre su nueva montura el caballero toma la delantera y Gauvain le va a la zaga. Al trasponer una colina Gauvain descubre restos de un feroz combate, y el caballo ofrecido al desconocido, muerto. Algo más allá, con sus armas y arnés al hombro, éste había alcanzado una carreta guiada por un enano.

El novelista nos ilustra sobre la significación deshonrosa de las carretas en aquel tiempo como vehículos de infamia para los condenados, a los que se exponía sobre ellas antes de su castigo final. El enano dice al caballero que, si quiere saber lo que le ha pasado a la reina Ginebra, suba a la carreta. Por unos instantes el caballero vacila, ya que el honor y el amor le empujan contrariamente. (Demora breve, pero desgraciada para él, comenta el novelista.) Presto sube a la carreta con el impulso del amor. El enano hace la misma oferta a Gauvain, que la rechaza, pero decide seguirle sobre su montura.

Entrada en un castillo. Las gentes del patio abuchean y denuestan al caballero de la carreta. El enano guarda implacable silencio. Gauvain los sigue. Tanto Gauvain como el caballero innombrado reciben acogida en una torre, donde una gentil doncella los alberga exquisitamente. Después de la cena los lleva a una sala donde hay tres lechos para que reposen, advirtiéndoles de que el lecho principal está reservado bajo un gran peligro. Pero el desconocido lo ocupa audazmente. A medianoche una lanza encendida se dispara desde el techo sobre él, rozando al caballero, que la arranca y arroja al medio de la sala. Después de levantarse al amanecer y oír la misa, están mirando por las ventanas los prados al pie de la torre, situada sobre una roca. El desconocido otea el paisaje con melancolía, mientras Gauvain flirtea con su hermosa anfitriona. De pronto ven cruzar por la llanura una extraña comitiva: delante un caballero armado y una hermosa dama; detrás un ataúd con un caballero tendido dentro, seguido de una escolta. Reconocen a la reina y a su raptor. El desconocido se inclina tanto por la ventana, absorto en pos de la imagen, que sólo la intervención de Gauvain lo salva de la caída precipitada. Los caballeros se arman y montan sus caballos (la doncella del castillo le regala uno al desconocido) y salen continuando la persecución.

En una encrucijada más allá del bosque encuentran a una doncella. Después de prometerle sus servicios a cambio de su información, la joven les cuenta que el raptor de la reina es el gigante Meleagant, hijo del rey del país de Gorre, adonde la conduce. El país de Gorre, donde reina su padre, Baudemagus, es el país de donde nadie retorna, y todo un pueblo de extranjeros permanece allí en el exilio y la cautividad. Para entrar en él hay dos caminos casi imposibles: el «Puente Bajo las Aguas», formado por un estrecho puente sumergido en una corriente impetuosa, y el «Puente de la Espada», cortante como una hoja de metal, infranqueable hasta el momento para todos. A esos dos puentes guían dos caminos de la encrucijada. Despidiéndose de la doncella los caballeros hacen su elección: Gauvain prefiere el puente bajo las aguas; el de la Carreta cabalga hacia el «Puente de la Espada». El desconocido de la Carreta sigue su marcha ensimismado hasta el vado de un río. Al otro lado un caballero que guarda el paso le vocea por tres veces que no intente cruzarlo sin su permiso. El jinete, enfrascado en sus meditaciones, no le atiende, mientras que su caballo sediento se lanza al agua. El otro caballero le arremete y le derriba, y al contacto con el frío y repentino baño el de la Carreta reconoce con sorpresa la situación. Recobra su caballo y se enfrenta con su atacante, al que, tras prolongado combate, domina. A los ruegos del vencido y de una doncella que le acompaña e intercede por él, le perdona la vida.

Más adelante le sale al encuentro otra bella y graciosa doncella, que le invita a pasar la noche en su castillo y a compartir su propio lecho. El caballero quiere rechazar la segunda invitación, pero la joven insiste en tal condición y él accede resignado. En el castillo todo está dispuesto para la recepción espléndida, aunque no aparecen los servidores. Después de la cena la doncella se ha retirado a sus aposentos, cuando el caballero oye sus gritos de socorro. Corre en su defensa y se encuentra con un tremendo espectáculo. Un brutal intruso la ha echado sobre la cama, desnuda de cintura para arriba, con intención de violarla, mientras en la puerta están dos soldados armados con espadas y luego otros cuatro con hachas afiladas. Audazmente, el caballero acude en socorro de la doncella en tan afligida situación. Los porteros de las espadas lo hieren rozándole apenas, y él derriba al forzador y libera a la doncella. Uno de los sicarios se abalanza contra él con su hacha, pero él interpone como escudo al presunto violador, al que el ha-

chazo alcanza entre el cuello y los hombros, decapitándolo. Armado con esta hacha y tras tomar posiciones en un rincón, el caballero se apresta a una dura defensa. Entonces la dama da órdenes de retirarse a los sicarios y éstos la obedecen. Expresando su agradecimiento al caballero por su decidida ayuda contra sus propios criados en rebeldía, la doncella le lleva al lecho para que pase la noche acostado con ella.

El desconocido se tiende a su lado en el lecho lujoso, pero sin hacer el menor gesto hacia la bella. Explica el novelista cómo en esa comprometedora situación la fidelidad a otro amor le inmuniza y retiene. Al fin, después de tales pruebas de frialdad, la joven se retira a otra cámara para que ambos puedan reposar más a su gusto. Ella admira la conducta extraordinaria del caballero, abocado a altas empresas.

Al día siguiente le ruega que le permita hacer el camino en su compañía. Salen, pues, cabalgando juntos y en una fuente del camino descubren un peine hermosísimo de marfil. La doncella se lo reclama al caballero, que lo observa abstraído, y es ella quien le dice que los cabellos dorados prendidos en el peine son de la dueña del mismo: la reina Ginebra. A tales palabras él parece desvanecerse y está a punto de caer de su montura. Pero logra reponerse y, extrayendo con gran cuidado los rubios cabellos, entrega el peine a la joven, mientras se guarda entre su camisa y su pecho los cabellos a los que tributa adoración.

Continúa la marcha a través de un bosque. Allí aparece otro caballero que va a su encuentro. Es un amante rechazado por la doncella que pretende arrebatarla ahora a su desconocido acompañante. (Chrétien explica una costumbre que vale para este mundo de caballerías: mientras que es deshonroso asaltar a una doncella solitaria y obligarla a amores contra su voluntad, un caballero puede arrebatar a la amada o compañera de otro, siempre que lo derrote previamente.) El de la carreta afirma estar dispuesto al combate y los tres salen del bosque en busca de lugar amplio para llevarlo a cabo, llegando así a una pradera, donde unos caballeros y damas juegan y danzan, bajo la presidencia de un noble de más edad, y se disponen a luchar. Las danzas y juegos cesan al reconocer los demás al infamado viajero de la carreta, y el noble de edad impide el combate, prohibiendo el enfrentamiento casi por la fuerza a su hijo, que es el adversario del desconocido.

La doncella y él continúan su marcha. Encuentran más allá a un anciano monje que custodia una iglesia y un cementerio. Entra el desconocido en el recinto, donde descubre unas espléndidas sepulturas con los nombres de los principales caballeros de la Tabla Redonda. Hay una vacía, sin nombre prefijado, pero con una inscripción que dice que quien levante la losa que la cierra será quien libere a los cautivos del reino de donde ninguno retorna. El anciano afirma que ni diez hombres de gran corpulencia la moverían. El desconocido la levanta con facilidad, para asombro del monje y de la doncella. Después de esta aventura ambos se separan.

Más allá, al anochecer, un hospitalario vavasor le ofrece albergue. Al enterarse de que el desconocido caballero va al reino de Gorre para liberar a todos los que se hallan prisioneros en él, dos hijos, ya caballeros, de su anfitrión solicitan acompañarle en su arriesgada empresa, con el permiso de su padre. Parten al día siguiente y atraviesan un peligroso desfiladero, después de derrotar al jefe de los guardianes del mismo. Más allá asisten a una batalla entre gentes que, enteradas por el rumor de la llegada del liberador, se han rebelado ya contra las del país que los retiene. El caballero de la carreta entra en combate junto con sus dos acompañantes a favor de los sublevados. Destaca por su enorme arrojo en la pelea, que se disuelve al anochecer. Luego todos rivalizan por albergar en su casa al héroe.

Al día siguiente pernoctan en casa de un caballero; durante la cena se presenta un jinete armado que comienza a insultar con orgullo al viajero a causa de la infamia de la carreta. Descripción del feroz combate entre ambos. Cuando el caballero de la carreta logra vencer a su adversario, éste le suplica por su vida. Entonces aparece una nueva doncella, sobre una mula amarilla, que suplica al caballero un favor: la cabeza del vencido. En el interior del héroe combaten dos virtudes opuestas: Piedad y Generosidad. Decide dar al vencido otra oportunidad: que recoja sus armas y combata otra vez. De nuevo lo derrota y ahora le corta la cabeza, que ofrece a la doncella, muy alegre y agradecida por la venganza lograda. Reposo en la mansión y salida al amanecer por la ruta a través de la cual, con la caída de la tarde, llegan al Puente de la Espada.

Espectáculo amedrentador: las aguas negras y rugientes abajo, el puente afilado como una espada del largo de dos lanzas tendido sobre ellas, y al otro lado dos leones de feroz aspecto. Tan impresionante resulta la visión

del Puente de la Espada que sus dos compañeros aconsejan al caballero la retirada. Pero él, sonriente, se decide, y descalza sus pies y sus manos para cruzarlo sin caerse. Oscilante y sangrando de las heridas que sus bordes le hacen, el caballero lo cruza impulsado por el amor. Cuando llega exhausto a la otra ribera, no encuentra a los leones ni a nadie más. A lo lejos, una maciza torre, y al otro lado, la alegría de sus acompañantes.

Desde una ventana de la torre han contemplado el espectacular paso del rey de Gorre, Baudemagus, y su hijo Meleagant, tan felón éste como leal y hospitalario su padre. Baudemagus insiste en amonestar a su hijo para que devuelva a la reina Ginebra al heroico cruzador del puente, pero él se niega rotundamente. El viejo rey sale al encuentro del malherido extranjero y le invita a curar sus heridas y reponer fuerzas antes del combate con su hijo por Ginebra. Pero el herido, impaciente, acepta sólo posponer el duelo para el día siguiente.

Una multitud ha acudido a presenciar el encuentro al pie de la torre. Muchos de los asistentes son cautivos que esperan el triunfo de su liberador. En lo alto de la misma, en una ventana, se ha instalado la reina Ginebra y a su lado está el honrado Baudemagus para contemplar el combate.

Los dos fieros combatientes se derriban del caballo al primer choque y siguen en una dura lucha con sus espadas. Flaquea el de la Carreta por momentos, a causa de sus heridas, cuando una avisada doncella le pregunta a la reina por el nombre de su paladín. Ginebra responde que es Lanzarote del Lago. Y la doncella le grita: «¡Lanzarote, observa los ojos que te miran!». El caballero alza la vista y ve a la reina en lo alto. La visión le hace recobrar fuerzas, y Meleagant resulta acorralado ante sus mandobles. Baudemagus, viendo la difícil posición de su hijo, intercede ante Ginebra, quien le promete intervenir por él. Lanzarote, al oírla, deja de atacarlo. Meleagant aprovecha traidoramente esta postura para golpearlo; pero el rey Baudemagus, declarando vencido a su hijo, hace suspender la pelea. Como Meleagant se niega a reconocer su derrota, se acuerda una solución. De momento la reina Ginebra queda en libertad para retornar con su salvador —y asimismo los numerosos cautivos del reino—. Pero en el plazo de un año acudirá Meleagant a luchar con Lanzarote en la corte del rey Arturo para dirimir finalmente el pleito. Si vence, se llevará de nuevo consigo a la reina. Alegría de los liberados.

El rey Baudemagus lleva a Lanzarote en presencia de la reina. Pero, con gran asombro del viejo monarca, ella le recibe con rostro airado; le dice que nada le importa su victoria y se retira enseguida. El ejemplar amante ni siquiera se atreve a preguntarle el motivo de su enojo y sale abatido. Visita luego al herido senescal Keu, convaleciente, y se marcha con tristeza en busca de Gauvain, que debía pasar por el puente bajo las aguas.

Por el camino Lanzarote es detenido por algunos súbditos mal informados de Baudemagus, atado a su montura y retornado como prisionero. Se anticipa en el palacio la noticia de su muerte. Entonces la reina Ginebra se desespera y se reprocha su conducta anterior. Al caballero le llega a su vez la noticia falsa de la muerte de Ginebra. Intenta ahorcarse, pero es salvado a tiempo por sus opresores. Lamenta su triste fortuna. Pero al llegar al castillo de Baudemagus se deshacen los malentendidos. El viejo rey reprende duramente a los que, en contra de su voluntad, han traído prisionero a Lanzarote. La reina lo acoge con júbilo. Los dos platican larga y amorosamente. Lanzarote al fin pregunta la causa del anterior desdén. Ginebra mienta entonces el instante de vacilación antes de subir a la carreta. El amante pide perdón y es perdonado. Ambos acuerdan una entrevista nocturna.

Lanzarote entra al jardín, que a través de una reja da al dormitorio de la reina Ginebra. En el mismo cuarto de ésta duerme en su lecho de convalecencia el senescal Keu. Los enamorados lamentan la interferencia de la reja. Con permiso de la reina, Lanzarote aparta los hierros y entra hasta su lecho, donde se reúne con la dama. Al anochecer se retira, después de adorar el lugar de su encuentro y recomponer la reja. Pero al abrir los hierros de la ventana el caballero se había herido los dedos y ha dejado en las sábanas manchas de sangre.

Por la mañana entra Meleagant en el dormitorio, donde la reina y Keu se hallan aún echados en sus respectivas camas, y descubre huellas de sangre en ambas. (Las heridas del senescal se han reabierto durante la noche.) Lanza entonces la acusación de que el senescal comparte el lecho de la reina por las noches y lo denuncia airado a su padre Baudemagus. La reina niega la acusación: pretexta que las gotas de sangre de sus ropas son de una hemorragia nasal. Keu está dispuesto a defender por las armas el honor de la reina y el suyo; y también Lanzarote, que se enfrenta a Meleagant en un

nuevo duelo. También éste concluye como el anterior, por la intervención del viejo rey. A las protestas de Meleagant, le recuerda su padre que el desafío ante la corte de Arturo será más glorioso.

Lanzarote sale en busca de Gauvain hacia el puente bajo las aguas, escoltado por algunos nobles. Algo antes de llegar sale a su paso un enano que le invita a acompañarle, solo, a una importante entrevista. Él le sigue, y ya no retorna. Los acompañantes, que sospechan una celada, deciden avanzar hasta el puente para encontrar a Gauvain. Al llegar lo ven debatiéndose entre la corriente por haber resbalado en el paso. Logran sacarlo con vida de las aguas. Gauvain llega al castillo de Baudemagus. La alegría de su llegada se mezcla con la pena por la ausencia de Lanzarote. De pronto se presenta un criado con una carta, al parecer remitida por Lanzarote desde la corte de Arturo, donde aquél dice que los espera. Despedida de Baudemagus y marcha de la reina, Gauvain, Keu y los excautivos.

El rey y sus cortesanos les salen al encuentro con alegría. Gauvain afirma que el mérito del rescate es todo de Lanzarote. En la corte no se sabe nada de él; comprenden los recién llegados que la carta era una falsificación.

En ausencia de la reina algunas damas de la nobleza habían decidido la celebración de un torneo para que las damas sin esposo pudieran fijar sus ojos en algún destacado campeón y elegir al objeto de sus amores. La reina acepta la invitación a presidirlo. Lanzarote se halla cautivo en la mansión del senescal de Meleagant. Se contrista aún más al enterarse del torneo al que no podrá asistir. La mujer de su carcelero se apiada de él, y, bajo su palabra de retornar después de las justas, le concede la libertad y le presta la armadura roja de su esposo, el senescal.

Torneo de Noauz. Multitud de asistentes. Destaca por su presencia el caballero de rojo. Ginebra, que cree reconocerlo, le envía con una doncella un mensaje: «¡A lo peor!». Y, obediente al mandato secreto de la reina, Lanzarote se porta cobardemente en los encuentros. Los espectadores se asombran del cambio y se burlan del caballero de rojo, desconocido y sorprendente. Al día siguiente, con un nuevo mensaje a través de la misma doncella, le ordena la reina: «¡A lo mejor!». Y el caballero de rojo derriba incansablemente a todos sus oponentes, entre la admiración general. Desaparece al final del torneo. Las damas, que en él habían puesto sus ojos, no escogieron ningún otro marido ni amante en aquellos festejos. Y todos

quedaron con su curiosidad insatisfecha, de no ser Ginebra, conocedora en su interior de la identidad del misterioso paladín.

Regresa a su prisión Lanzarote. Pero Meleagant, enterado de su escapada, lo encierra en una solitaria torre, junto al mar y sin otra apertura que una pequeña ventana por donde le pasan al caballero escasa comida. Seguro de su añagaza, Meleagant acude a la corte de Arturo a publicar su aplazado reto contra Lanzarote. En ausencia de éste se ofrece Gauvain a combatir en el duelo. A ningún otro caballero que Lanzarote o Gauvain aceptará, afirma el insolente Meleagant. Retorna luego a envanecerse del desafío ante su padre. El viejo monarca le amonesta duramente. Pero una hermana de Meleagant, que el novelista nos cuenta que es aquella a la que Lanzarote ofreció la cabeza del vencido, que deseaba con apasionamiento para su venganza, le ha oído. Y decide buscar incansablemente a Lanzarote, que imagina cautivo en algún secreto rincón del país. Al fin, un buen día descubre el torreón solitario junto al mar, y al aproximarse escucha los lamentos del prisionero. Reconoce a Lanzarote y logra libertarlo, aportándole un pico con el que él abre una brecha en la murada torre. El caballero, escuálido por sus muchas privaciones, se repone en la mansión de la agradecida doncella. Después le agradece su liberación y vuelve a la corte de Arturo.

Ya Meleagant estaba allí reclamando el combate concertado, y se andaba armando Gauvain para el duelo, cuando se presenta Lanzarote. Refiere sus andanzas y padecimientos por causa del traidor enemigo y ocupa su lugar en el duelo. Éste es el enfrentamiento definitivo. Después de cortarle un brazo y hundirle el nasal, Lanzarote le corta la cabeza a Meleagant. En la alegría de esta victoria concluye la novela.

(Unas líneas del autor de este final nos informan de que es Godofredo de Leigny quien la concluye, de acuerdo con Chrétien, que abandonó la narración en aquel pasaje donde se cuenta que Lanzarote queda encerrado en la torre.)

COMENTARIO

Le Chevalier de la Charrette es una novela de atractivo ambiguo y misterioso. Como el propio Chrétien ha indicado en su prólogo, se trata de una obra de

encargo, de la que sólo reivindica para sí la aplicación y el esfuerzo, mientras que debe a la condesa María el tema y el sentido general (*matière et sen*). No deja de ser curioso que el poeta haya dejado la obra inconclusa a otro escritor de menor talla para su terminación. Por otra parte, el sentido principal de la novela, la glorificación de un amor adúltero a la moda cortés, entre Lanzarote y la esposa del rey Arturo, parece opuesto a las tesis a favor del matrimonio y de un único amor, para el cuerpo y el corazón, defendidas por el novelista en sus otras obras. Algunos estudiosos han subrayado todos estos rasgos para notar la violencia con que Chrétien se aplica a esta trama, y destacan ciertos defectos de estructura (por ejemplo, las aventuras añadidas en retahíla) y de psicología (irrealismo y exageración) en la misma. No obstante, como apunta Frappier, conviene no exagerar tampoco la repugnancia de Chrétien, quien en sus *tour de force* con una materia impuesta, ha sabido extraer de ella una de sus novelas más características y, en cierto modo, más logradas. Recordemos también que cuando Chrétien abandona su obra, la andadura hacia el final parece simple y el camino de las aventuras sorprendentes está ya cumplido. (También *Perceval*, obra madura y de tan atractivo y misterioso ambiente, es otra novela de encargo.)

El rapto de la reina Ginebra y su posterior rescate parece provenir de una leyenda tradicional, una de cuyas variantes está atestiguada en los relieves ya aludidos de la arquivolta de la catedral de Módena, al parecer anterior al relato de Chrétien. Además de esta representación plástica tenemos otra mención en la *Vita Sancti Gildae*, escrita por el clérigo galés Caradoc de Llancarvan a mediados del siglo XII, que nos cuenta que la mujer de Arturo, Guennuvar, fue raptada por Meiwas, rey del país del verano, quien la llevó prisionera a Glastonbury, la ciudad de Cristal (*Urbs Vitrea*), y gracias a la intervención del abad del famoso monasterio pudo rescatarla su marido sin violencia. Esta versión edificante del relato hagiográfico es otra distinta variante de la leyenda, un típico tema de rapto o *aithed* de tradición céltica. En el nombre del raptor Melvas o Maelwas (que significa en galés 'príncipe de la juventud') tenemos un trazo originario. En *Erec y Enide* se presenta entre los invitados a la corte a un famoso Maheloas, señor de la Isla de Cristal. Meleagant puede ser otra variante, más deformada, del nombre; así como en Gorre, su misterioso reino, ha supuesto Loomis una modificación de «Voirre», el cristal de tan extraño rei-

no. Por cierto que ese reino «de donde nadie regresa», rodeado del río infranqueable, es, en su trasfondo mítico último, el reino de la muerte, cuyo soberano rapta y seduce de modo implacable; pero a quien el héroe, redentor predestinado, que le vence en combate, puede obligarle a soltar su presa femenina. En el mundo clásico los mitos de Orfeo y Eurídice, de Alcestis, de Perséfone, ofrecen algunas parciales semejanzas mitológicas. (El relato de *Sir Orfeo*, aunque de época muy posterior, al menos en la versión conservada, nos ofrece una curiosa contaminación de ambas tradiciones, la clásica y la céltica.) Chrétien no ha conservado de modo claro las referencias a ese mítico trasfondo del reino de ultratumba, aunque deje subsistir algunas alusiones sugestivas. En el enano de la carreta (que antes de la infamia pudo ser de la muerte, según tradición conservada en Bretaña), en el río infranqueable (típica barrera del más allá céltico), en la repetida insistencia sobre la imposibilidad del retorno y el pesimismo impotente de Arturo, en la escena del cementerio que revela el carácter redentor de Lanzarote, podemos rastrear trazas míticas. Pero, como en otras ocasiones, el novelista saca partido de ese trasfondo para obtener un aura ambigua, de magia y misterio ambiental, sin desvelar de modo directo esas conexiones con la vieja mitología céltica, reinterpretada a su gusto.

Ninguna otra de sus novelas parece adentrarse tanto en un dominio tan nebuloso, fantástico y onírico como esa marcha del misterioso caballero hacia la reina desaparecida. Aquí encontramos por primera vez el esquema de la búsqueda, la *queste*, estructura narrativa que será de una gran productividad. A la búsqueda de Lanzarote en pos de su amada Ginebra se contrapone la búsqueda de Perceval del Santo Grial, y la de otros caballeros, Gauvain, Galahad, etc., en marcha tras la amada o el mágico talismán.

La sustitución de Arturo por Lanzarote, del marido por el amante, ofrece, desde el punto de vista de la narración, algunas ventajas. El paladín, misterioso y sin nombre durante toda la primera parte (se le nombra por primera vez en el verso 3.676), debe demostrar sus méritos en una serie de pruebas, aventuras de variado corte, belicosas y eróticas, para dejar patentes su valor y su fidelidad. A las pruebas impuestas por el destino se añaden las impuestas por la reina Ginebra, *domina* bastante rigurosa. Evidentemente la reinterpretación al gusto de la moda del amor cortés confiere un sabor especial a muchos episodios. El tipo de Lanzarote, visionario

de éxtasis y desmayos, fiel al amor por encima del honor y de la muerte, es una creación de Chrétien, que no sabemos en qué medida es deudor de la tradición anterior al respecto, inolvidable, pese a su simplicidad. Será el modelo de caballeros errantes y corteses durante varias generaciones (Don Quijote soñará con él). Las novelas en prosa insistirán sobre su figura, sobre sus sufrimientos y sus limitaciones; y la óptica religiosa de las novelas del Grial, con su censura de los amores mundanos, le convertirá en un héroe desventurado. Pero, con todo, la figura arquetípica de Lanzarote es una creación genial, que expresa un ideal romántico de un momento histórico. La reina Ginebra, después de la excesiva dureza del primer encuentro, concederá al caballero sus más íntimos favores, recompensa de tanta fidelidad y de servicios tan arduos. Ese encuentro nocturno —influido por una escena de *Tristán e Isolda*— llega hasta las últimas etapas de un adulterio según la pauta del fino amor trovadoresco. En esos amores la adoración del amante por la dama cobra matices casi religiosos; la adoración de Lanzarote tiene gestos casi sacrílegos, al reverenciar a Ginebra como a un «cuerpo santo» o al apreciar sus cabellos más que cualquier reliquia. El servicio al amor es más poderoso que el honor mismo, y por él puede el caballero exponerse a la infamia. El impávido guerrero se convierte en un sumiso vasallo de su dama hasta extremos inverosímiles. A todas esas idealizaciones y paroxismos convencionales se añade alguna vez un tono irónico del novelista, sutil psicólogo.

La trama de la novela podría analizarse en dos partes: la primera concluyendo en la victoria en duelo con Meleagant, y la segunda con el regreso del héroe a la corte de Arturo. Quedaría así por un lado la larga persecución aventurada del caballero incógnito, con su característico «suspense» y esa serie típica de encuentros (que hemos resumido con cierto detalle), y en la segunda una serie de intrigas y dilaciones; mientras que ocuparían una posición central las escenas amorosas de la conciliación de Ginebra y Lanzarote, que representan la culminación y liberación de la tensión psicológica producida por las peripecias anteriores. En la segunda parte, a nuestro parecer, inferior, el tono desciende, aunque hay escenas de notable interés, como la descripción del torneo, en que se ha esmerado nuestro novelista, que ejemplifica aquí su gusto por las descripciones de fiestas y personajes de nombres retumbantes, con fino humor, ya notado en otras novelas.

La contraposición del protagonista con Gauvain, patrón ejemplar para medir la nobleza caballeresca, revela el carácter más personal del predestinado redentor y auténtico héroe de la aventura. Esta contraposición, con aventuras paralelas de ambos, es un mecanismo narrativo recurrente en otras novelas de Chrétien. Aludida brevemente en *Ivain*, será explotada otra vez ampliamente en *Perceval.* (Y luego, este paralelismo de los varios caballeros de la búsqueda será especialmente recogido en las novelas del *Grial.*)

Gauvain es valiente, ejemplarmente cortés, pero un tanto frívolo y *play boy*; y fracasa pese a su gallardía y sus buenas intenciones, porque le falta esa auténtica decisión interior que personaliza al héroe de la novela. No tiene ni la fidelidad amorosa de Lanzarote ni la ingenua religiosidad de Perceval, y su perfección caballeresca es insuficiente para el definitivo triunfo.

En la novela el rey Arturo resulta poco favorecido, como monarca impotente y como esposo engañado, pensativo en medio de su corte lujosa. El senescal Keu, en su papel típico de bravucón apresurado y jactancioso que recibe su merecida lección, tiene un papel más extenso que en otras novelas. La reina Ginebra, con sus vaivenes, es un símbolo un tanto caricaturizado de la dama altiva, con repentes sentimentales auténticos. La pareja del buen rey viejo Baudemagus y su hijo el felón Meleagant, probable dato de tradición mítica, resulta también pintoresca.

RESUMEN DE «PERCEVAL O EL CUENTO DEL GRIAL»

Prólogo con dedicatoria al conde de Flandes, Felipe de Alsacia, de casi cien versos. «Era el tiempo en que los árboles florecen, el bosque y los prados verdean, los pájaros cantan dulcemente en su latín por la mañana y toda criatura se inflama de alegría, cuando el hijo de la Dama Viuda se levantó en la Yerma Floresta Solitaria y sin pereza puso la silla a su corcel, cogió tres venablos y salió así de la morada de su madre.» Así comienza, poéticamente, la historia de Perceval, siendo éste aún un muchacho sin nombre, criado por su madre viuda en la soledad y la ignorancia de la vida caballeresca. La Dama Viuda, que ha perdido en hechos de armas a su marido y a sus otros dos hijos mayores, pretende así conservar al único descendiente de su hidalga familia. Pero el muchacho sale a pasear por sus tierras galesas una maña-

na de primavera y junto al bosque descubre un espectáculo insólito: cinco caballeros armados. La aparición y prestancia de los armados jinetes le resulta tan hermosa que los toma por ángeles, con su ingenuidad característica; y luego les pregunta por su real condición y por las piezas de sus armaduras. Y decide su vocación: armarse caballero en la corte del rey Arturo.

La madre se entera con gran dolor de su descubrimiento y determinación. Le revela entonces la existencia caballeresca de su padre y sus hermanos, y le da algunos consejos para su futura conducta (socorrer a las doncellas, cortejarlas con miramiento, venerar las iglesias) antes de la inevitable despedida. El muchacho, vestido a la rústica usanza galesa, armado de un venablo, ve, al alejarse de su casa, caer a su madre desmayada como muerta en el puente de entrada. Pero no detiene el trote de su cabalgadura y pernocta esa noche en el bosque sombrío.

Por la mañana el muchacho encuentra en un prado una magnífica tienda de campaña rodeada de chozas improvisadas. En el campamento se halla sola y dormida la doncella de la tienda principal, en su cama, bajo colcha de seda, ya que las doncellas de su acompañamiento han ido a recoger flores matutinas. El muchacho, que interpreta mal los consejos corteses de su madre, besa por la fuerza a la asustada doncella, le arrebata el precioso anillo de su mano y tras desayunarse el espléndido almuerzo preparado en la tienda se despide. Llega luego el caballero amigo de la hermosa, y al enterarse de lo sucedido, desconfiando de ella, la condena a seguirle, sin que su caballo reciba comida ni trato alguno y sin que ella misma pueda cambiar sus vestidos hasta que haya tomado cumplida venganza del intruso cortándole la cabeza.

El muchacho llega cabalgando hasta Carduel, donde se halla el rey Arturo, apesadumbrado por la ausencia de muchos de sus caballeros y porque el Caballero Rojo le disputa aquellas tierras. El Caballero Rojo sale de la corte después de lanzar su desafío y arrebatar al buen rey Arturo la copa de vino que éste se disponía a beber. El muchacho, que entra a caballo en la sala hasta el rey pensativo, le pide ser armado caballero y una armadura como la del Caballero Rojo, que ha encontrado a su paso. Keu, el senescal, dice en burlas que se la conceden con tal de que vaya a por ella. Una doncella de la corte alaba a Perceval como el mejor caballero de la tierra, y el senescal la abofetea. El muchacho sale al encuentro del Caballero Rojo y lo

derriba, lanzándole su venablo por un ojo en una herida mortal. Luego se viste la armadura y parte de nuevo.

Más allá, en la costa marina, llega a un castillo. Solicita y recibe hospitalidad de su dueño, Gornemant de Goort, quien le instruye sobre las armas y costumbres de la caballería y le calza las espuelas de caballero. Pronto se despide de este vavasor hospitalario, que entre otros consejos le recomienda algo que será de gran interés para su conducta: no hablar demasiado ni fuera de ocasión.

Llega después al castillo de Belrepeire, plaza fuerte cuyos habitantes, a pesar de su evidente miseria, le hacen una amable acogida. Ante todo la doncella señora del castillo, de radiante belleza y de gran cortesía, trata al reciente caballero con extraordinaria amabilidad. Y por la noche va llorosa a su aposento a contarle su desgracia: sus tierras están asoladas por Anguinguerón, senescal de Clamadeu de las Insulas, y su castillo, falto de provisiones, está a punto de rendirse. El muchacho consuela a la doncella y la invita a compartir su cama durante esa noche.

Al día siguiente el joven caballero, con su armadura roja, sale a retar a duelo a Anguiguerón, al que derrota y envía a la corte del rey Arturo para que proclame tal hecho y se declare prisionero del rey, recordando los consejos de Gornemant. Confirma el asedio el propio Clamadeu, que pierde varios caballeros y es también vencido a su vez por el joven en combate singular y sometido a la misma pena que su senescal. En la fiesta de Pentecostés acuden ambos a la corte de Arturo, donde la doncella abofeteada por Keu ve cumplirse la profecía, y ellos también anuncian que el senescal será castigado por el joven. Mientras tanto, el muchacho se despide de la gentil doncella de Belrepeire, su amada Blancaflor, para irse a ver a su madre, prometiendo volver después.

Después de cabalgar todo el día por tierras desiertas llega a una roca, a cuyos pies corre un amplio río. Sobre una barca un misterioso pescador le informa de la imposibilidad de vadear el río por allí, y le invita a albergarse en su castillo, cercano a aquella misma orilla. Al trasponer una colina, el muchacho descubre un hermoso castillo, donde es acogido hospitalariamente. En una gran sala junto al hogar le saluda el señor de la mansión, desde un lecho en que se halla postrado. Luego el huésped tullido le ofrece una magnífica espada que acaba de entregarle un mensajero como pre-

sente de su sobrina, «la rubia doncella», con el encargo de ofrecerla a alguien digno de la misma. En medio de un espléndido banquete asiste el muchacho a un extraño cortejo. Entra primero un paje con una lanza radiante desde cuya punta se desliza una gota de sangre hasta la empuñadura; tras él viene una doncella llevando entre sus manos el Grial resplandeciente, cuyo brillo hace palidecer el resplandor de las antorchas de la comitiva; y detrás otro paje lleva una bandeja de plata. Aunque se siente maravillado por tan extraña aparición, el muchacho recuerda el consejo de Gornemant de no hablar demasiado, y no se atreve, por no mostrar su rusticidad, a preguntar el sentido de tal cortejo, que cruza repetidamente por la sala durante su cena.

El señor del castillo se retira a descansar, transportado por sus criados en su litera de enfermo, y luego lo hace el propio muchacho a un espléndido aposento. Al levantarse por la mañana no encuentra a nadie en el castillo. En el patio desierto se halla ensillado su caballo. Y apenas cruza el puente cuando éste se alza a toda prisa. Nadie responde desde los muros a sus preguntas.

Al internarse en un bosque se encuentra con una doncella, sentada al pie de un árbol, que solloza junto al cuerpo exánime de un caballero decapitado. La doncella se extraña de la llegada del joven y le pregunta dónde ha sido albergado. Responde éste sobre su misterioso albergue de la noche pasada. Ella le informa que su huésped fue el ilustre Rey Pescador que, herido de un lanzazo en las piernas, no puede cabalgar sin moverse. Y le pregunta si vio la procesión del Grial y si preguntó su sentido. Cuando el joven dice que sí la vio, pero que no preguntó nada, la doncella le pregunta su nombre. «Y él, que no sabía su nombre, lo adivina y dice que se llama Perceval el Galés».

La doncella, encolerizada, le contesta que más bien es «Perceval el Desdichado», porque ha perdido la oportunidad que se le ofrecía de hacer un gran bien con su pregunta, que habría devuelto la salud al Rey Pescador y otros grandes beneficios. Le informa de que su culpa está en la muerte de su madre por el dolor de su abandono. Y que ella bien lo sabe por ser prima hermana del propio Perceval.

La doncella no quiere separarse del caballero que yace muerto en sus brazos. Perceval promete castigar a su matador si logra darle alcance. La

doncella le informa, antes de separarse, sobre el herrero que forjó la prodigiosa espada que recibió como regalo en el castillo, el único hombre que logrará repararla si se rompe.

Después de la entrevista con su prima, Perceval avanza tras las huellas del agresor del caballero decapitado. Ve un sorprendente espectáculo: sobre un escuálido caballo cabalgaba una doncella vestida de andrajos y llorosa. A las preguntas de Perceval la doncella contesta que el Orgulloso de la Landa, su amigo, la ha condenado a tan triste condición, y aún quiere retar y matar a todo caballero que a ella se acerque. Aparece entonces este Orgulloso, que informa a Perceval de que tal es el castigo, porque una mañana, cuando ella reposaba sola en su tienda, un desconocido la besó y se llevó su anillo. Perceval reconoce que él fue aquel intruso y que todo sucedió a pesar de la doncella, por lo que es injusto el castigo. Los dos caballeros traban duro combate, que acaba con la rendición del Orgulloso. Perceval le exige hacer las paces con su amiga y presentarse con ella en la corte del rey Arturo para contar que le venció el caballero al que dio la armadura del Caballero Rojo, y que irá a su corte a castigar a Keu por haber abofeteado a la doncella que anunció su valía. Así lo hacen el caballero y su amiga, exponiendo el suceso ante el rey y su corte, reunidos en Carleon. Arturo, admirado por las hazañas del joven caballero, decide partir con la corte en su busca. Y así lo hace.

Por la noche había nevado, y cuando Perceval salió de madrugada estaba el campo blanco. Una oca herida por un halcón deja tres gotas de sangre sobre la nieve. Perceval, al contemplar el rojo de la sangre mezclándose con el blanco de la nevada, recuerda el color de su amada Blancaflor y queda absorto en la contemplación de las gotas durante horas.

Unos escuderos del cercano campamento real comunican el hecho a uno de los caballeros, Sagremor el Desmesurado, que sale a buscar al caballero. Perceval, absorto, no responde a sus preguntas, hasta que Sagremor, irritado, le ataca lanza en ristre. Perceval resiste su embate y lo derriba, volviendo luego a su contemplación.

Al ver regresar al derrotado, los otros caballeros de la corte se enteran de lo acontecido; y el senescal Keu se ofrece a ir a traer al desconocido meditador. Keu lo ataca y es derribado por Perceval, cayendo sobre una roca que le disloca una clavícula y le astilla el brazo derecho. Arturo se lamenta

de la desgracia de su senescal. Gauvain se ofrece a traer al desconocido, y se dirige a él con toda cortesía, logrando sacarle del éxtasis, para saber su nombre y, en amistad con él, presentarlo en la corte. Perceval se alegra de saber que Keu ha recibido su merecido. Se le acoge con gran agasajo durànte tres días en la corte.

Al tercero, sobre una mula se presenta una doncella de horrorosa fealdad, quien después de saludar al rey y a la corte, proclama las desdichas producidas por el silencio de Perceval, que no hizo preguntas que habrían sanado al Rey Pescador y traído la paz y justicia a sus tierras. Anuncia la doncella otras posibles aventuras, como la del Monte Doloroso o el socorro de una doncella sitiada en su castillo. Algunos caballeros, como Girfiet y Gauvain, se disponen a partir para solucionarlas, mientras Perceval jura que recorrerá el mundo sin descanso, combatiendo, hasta volver a encontrar el castillo del Grial y remediar las heridas del Rey Pescador.

Unos cincuenta caballeros se levantan y parten en busca de maravillas y aventuras.

Se presenta luego un caballero, llamado Guinganbresil, ante la corte, que reta a Gauvain como traidor asesino de su señor. Asombrado de tal imputación, el noble Gauvain recoge el desafío, que se celebrará en la corte del rey Escalavón. Parte hacia ella Gauvain y comienzan sus aventuras. Las dos primeras son la defensa de la Doncella de las Mangas Cortas en un torneo, episodio amable y galante, y la llegada a Escalavon, donde es acogido muy cortésmente por la hermana del rey. Pero mientras Gauvain flirtea con ella en su aposento, un cortesano le reconoce como el matador del rey anterior y alerta al pueblo. El gentío intenta asaltar la torre, donde Gauvain se defiende con un tablero de ajedrez, arrojando piezas a la cabeza de los villanos. El rey y Guiganbresil llegan a tiempo de evitar que la gente derribe la torre. El rey ofrece una dilación de un año al torneo, con la condición de que Gauvain se dedique durante este plazo a buscar la lanza que gotea sangre. El caballero accede a esforzarse en tan difícil empresa.

La narración vuelve a ocuparse brevemente de Perceval, que andaba en crueles y duras aventuras, olvidado de Dios, durante cinco años. Es un Viernes Santo, cuando se encuentra con unos caballeros y unas damas en hábito penitencial, que vienen a visitar a un santo ermitaño. Siguiendo sus indicaciones llega nuestro héroe a la ermita del solitario venerado, y allí se

arrepiente del largo abandono de sus deberes religiosos, oye la misa y se confiesa con el ermitaño. Éste le explica que la causa de su desgracia, no haber preguntado por qué sangra la lanza y a quién se servía con el Grial, fue el pecado del propio Perceval, por causar la muerte de su madre de dolor por su abandono. El mismo ermitaño revela ser hermano de la madre de Perceval, es decir, su tío, y hermano del padre del Rey Pescador, que es a quien se servía en otra cámara con el Grial. En el Grial, dice, se llevaba una hostia, único alimento del viejo padre del Rey Pescador. Una vez obtenida la solución, Perceval se separa de su tío el ermitaño, dispuesto a proseguir en su búsqueda.

Nuevas aventuras de Gauvain. Se encuentra con una doncella altanera y hermosa, la Orgullosa de Londres, que le invita a peligrosas hazañas. Otro caballero, al que había ayudado, le roba su corcel, que vuelve a recuperar. Llega junto a un río, al otro lado del cual se ve un espléndido castillo. Un barquero, amistoso y de noble categoría, le cruza y le alberga, informándole de que en aquel castillo hay reinas ya ancianas y muchas jóvenes doncellas, además de muchos escuderos que aguardan a algún noble caballero que los proteja. Gauvain acude al castillo, donde sufre la prueba del Lecho de la Maravilla, un magnífico lecho destinado al valiente que soporte los riesgos de echarse sobre él, como hace el caballero, parando infinidad de flechas y venciendo a un feroz león. Las reinas del castillo, dos ancianas y otra joven, le acogen con júbilo y hospitalidad.

Es casi imposible salir del castillo después de entrar en él, pero Gauvain obtiene el permiso. Salta con su caballo el Vado Peligroso y conoce a Guiromelant, joven caballero, quien le informa de que la más anciana de las reinas es la madre del rey Arturo, otra es la madre de Gauvain y la joven es la hija de ésta, hermana, por tanto, del mismo Gauvain. Guiromelant está enamorado de ella, aunque odia a Gauvain por encima de todo. Entonces éste revela su identidad y, a instancias del otro, concierta con él un duelo ante la corte de Arturo. Vuelve al castillo y, sin revelar su nombre a las damas y doncellas, envía un mensajero al rey Arturo para que acuda allí. El mensajero llega a la corte del rey, que se halla muy afligido por la ausencia de su sobrino favorito, el ejemplar Gauvain.

(Y aquí se acaba nuestro texto.)

COMENTARIO SOBRE «PERCEVAL»

La extensa dedicatoria (algo más de 100 versos) sorprende por los tonos religiosos con los que el poeta elogia la caridad cristiana del conde de Flandes, quien le ha prestado, según dice, el libro del que extrae la novela, que pone en verso.

Sobre este libro, que contendría la historia del Grial y los esfuerzos en su busca del joven Perceval, se ha discutido bastante, sin resultado. En cuanto al conde de Flandes, Felipe de Alsacia, personaje de gran influencia en la política francesa de la época, murió en la Tercera Cruzada, en Acre, en junio de 1191. La dedicatoria nos permite fechar la obra con anterioridad a esta fecha, seguramente antes de la salida de los cruzados en septiembre de 1190. Si la novela ha quedado interrumpida, fue esta vez por la muerte, que sorprendió a Chrétien antes de concluirla. Esta inconclusión de la obra, que deja en el camino de sus aventuras infinitas a los dos héroes, Perceval y Gauvain, acentúa quizá el misterioso aliciente de una trama de enormes posibilidades sugestivas.

La estructura de la novela no deja, por otra parte, de presentar algunos problemas. El más grave de éstos es la aparente dislocación de la trama en dos series de aventuras: las de Perceval (los 4.747 primeros versos y los 300 de su encuentro con el ermitaño) y las de Gauvain, que ocupan el resto de los 9.234 versos conservados. A esto se añade la desacostumbrada extension de la obra, que con más de 9.000 versos parece aún distar de su final, mientras que las otras novelas de Chrétien apenas llegan a los 7.000.

Algunos estudiosos han sospechado de la autenticidad de la obra. Así Becker aceptaba como de Chrétien los 3.427 primeros versos, hasta la salida de Perceval del castillo del Grial, y Hofer admite las aventuras de Perceval, pero cree que las de Gauvain son de un continuador inferior en talento. Otra solución propuesta por Hoepffner y por M. de Riquer es la fusión de dos manuscritos de Chrétien, con la trama de dos novelas diferentes, hecha después de su muerte. (En el caso de *Ivain* y *Lancelot* parece que el poeta simultaneaba la composición de ambas tramas.) De todos modos, J. Frappier y E. Koehler han defendido, con buenas razones, la unidad de la obra, con una estructura escindida en el contraste de dos carreras heroicas, escisión más acentuada aquí que en ninguna otra novela, pero con precedentes.

Perceval es desde luego el auténtico protagonista de la novela. No sólo porque le da título y está íntimamente unido a la historia del Grial, sino porque a sus aventuras responde un desarrollo interno del personaje, lo que no sucede con Gauvain, perfecto y frívolo caballero cortés, cuya superficial heroicidad contrasta con la interiorización dramática de las aventuras de Perceval. Se ha hablado de que ésta es una novela educativa, y, sin pretender precisar demasiado tal adjetivación, resulta interesante enfocada así. Es la educación del joven Perceval, rústico muchacho galés, criado junto a las faldas de su madre, en los grados de la vida caballeresca, y, más allá de este orden aristocrático, en la comprensión de una espiritualidad superior, religiosa y personal. El rasgo más notable de este héroe del Grial no es la castidad (como en novelas posteriores), sino la ingenuidad de su espontáneo avance caballeresco. El tema del muchacho rústico que se inicia en el formalizado mundo de las etiquetas y convenciones sociales de la caballería cortés puede muy bien estar basado en algún cuento popular. Las primeras confusiones del palurdo, con su sesgo cómico, despiertan la atención del lector; así, por ejemplo, el encuentro con los caballeros en el bosque, con la doncella de la tienda o la entrada a caballo en la corte del rey Arturo. Esta ascensión gradual del joven en el conocimiento de la civilización concluye con el fracaso del castillo del Grial, donde por la interpretación excesiva de un consejo del educador Gornemant, Perceval no formula las preguntas liberadoras. Un segundo nivel explicativo aparece con la referencia a la culpa del muchacho, a su pecado en el abandono de su madre, muerta de dolor. La arrogancia juvenil de Perceval recibe una mayor profundidad sentimental con este trasfondo. Por ese abandono de su madre, Perceval, que antes se llamaba «buen hijo», había cobrado su independencia, pero ese mismo acto impulsivo ha sido causa del dolor y la muerte de su madre.

En la decisión de Perceval de continuar sin descanso en la búsqueda del Grial para salvar al Rey Pescador y a su encantado país, y en su arrepentimiento y reconocimiento de la vida religiosa, franquea el héroe unas etapas dramáticas hacia la conquista de su personalidad cabal.

Por encima de los datos folclóricos y míticos recogidos de una tradición, uno de los grandes méritos del novelista ha sido la creación de este personaje juvenil de tan notable personalidad.

En contraste, las aventuras de Gauvain tienen una notable plasticidad escénica, como, por ejemplo, el torneo a favor de la Doncella de las Mangas Cortas, o en la descripción del asalto de la comunidad de Escalavón a la torre; o bien unas sugestiones míticas considerables, como ese enigmático castillo de las damas, en que ingresa el caballero como en un feérico mundo ultramundano; pero carecen, como ya dijimos, de todo dramatismo psicológico. Gauvain es uno de tantos caballeros andantes que prodigarán las novelas de caballerías. Perceval es un personaje único, cuya conquista esencial, a través de la aventura, es la de su auténtica personalidad. Por eso tal vez en mayor medida que ningún otro, este personaje, arriesgado, angustiado, causante de desgracias en su afán ingenuo de mostrar su valer, tiene un regusto de modernidad, que parece preludiar novelas muy posteriores. Esta singularidad de Perceval en busca de sí mismo, a través de la denodada búsqueda del Grial, nos parece propia de la maestría novelesca de Chrétien. Interpretaciones posteriores del tema del Grial variarán ese carácter del héroe o lo sustituirán por otras figuras, más purificadas, pero no más atractivas.

Hay en la novela de *Perceval* tres planos: el primero es el de las aventuras caballerescas a nivel de una leyenda artúrica más; el segundo es la progresión interior del personaje, desde el muchacho ingenuo a su madurez de pecador arrepentido; el tercero es el plano simbólico del Grial y su significación religiosa. Sobre éste insistiremos luego.

SIGNIFICACIÓN DE LA OBRA DE CHRÉTIEN

De las cinco novelas que nos ha dejado Chrétien las tres primeras, *Erec*, *Cligés*, *Ivain*, intentan ofrecer una armónica superación del conflicto entre el servicio al amor cortés y a la profesión caballeresca. El logro de la felicidad individual se integra mediante la aventura heroica en el mejor orden de la sociedad. La conquista de la amada se reafirma, tras una crisis pasajera, con la reconquista del amor, por encima de los riesgos, gracias a los méritos demostrados por el protagonista en sus aventuras. La corte del rey Arturo, lugar de salida para la empresa heroica, reconoce y aplaude al final los triunfos del caballero. Al mismo tiempo el poeta ha sabido imponer

una cuidada arquitectura narrativa a esas narraciones que los *conteors* bretones solían despedazar y corromper en sus versiones orales. Los esquemas de «cuentos de aventura» recibían así, en esa refundición, un nuevo sentido; idealizando las figuras y refinando el lenguaje, Chrétien concedía a las novelas una sutil moralidad.

En las otras dos, *Lancelot* y *Perceval*, Chrétien quiebra la estructura un tanto cerrada de sus novelas anteriores y compone según un nuevo esquema: el de la *queste*, la búsqueda, que marca la ruta del caballero elegido. Es un esquema narrativo de gran éxito entre los novelistas de la época, con todas sus convenciones. El caballero sale en busca de un objeto perdido o de una persona raptada hacia un más allá misterioso (que es, en definitiva, una metamorfosis del mítico Más Allá con mayúsculas, con reminiscencias feudales y célticas). El caballero de la búsqueda va de incógnito; tan presuroso que no puede detenerse más de una noche antes de dar fin a su empresa; a lo largo de su carrera triunfa en numerosas aventuras peligrosas y tentadoras; generoso con los vencidos, los envía a la corte para que atestigüen sus triunfos, mientras él continúa su ascética marcha, solitario hasta el fin. Los encuentros del caballero en esa persecución de su objetivo pueden multiplicarse a gusto del novelista. El propio Chrétien sugiere otra complicación de este tipo de relato al oponer al héroe a otro caballero en una búsqueda paralela, como hace con Gauvain en ambas novelas. Otros novelistas seguirán su ejemplo y aumentarán el número de los caballeros andantes en la *queste*. (Así, Manessier, en su *Continuación del Perceval*, intentó lanzar nada menos que treinta y cinco en búsquedas paralelas, pero dejó sin ejecutar su plan. En la *Vulgata* se multiplicarán los buscadores del Grial hasta tal punto que queda desierta la corte de Arturo, y para contar las aventuras alternan los capítulos sobre este y aquel héroe, con el procedimiento técnico llamado *entrelacement*.)

Por una coincidencia casual Chrétien no concluyó ninguna de estas dos novelas, y esta inconclusión las hace más atractivas con su horizonte abierto. No nos cabe duda, sin embargo, de que planeaba el final feliz para una y otra. La búsqueda concluía con el encuentro y la victoria del héroe. Ese final feliz es convencional en la novela y responde a una función social. La novela encarna un ansia de triunfar sobre el mal, un sueño moral. Estas dos últimas novelas dejaban abierto un camino que otros novelistas han

andado con nuevo ímpetu, acentuando la posible secuencia trágica de los amores de Lanzarote, ahondando en las posibilidades simbólicas y religiosas de la búsqueda del Grial.

En comparación con estos novelistas posteriores (y a propósito de su tratamiento del tema del Grial) señala A. Beguin que Chrétien de Troyes fue «uno de los espíritus más profanos de la Edad Media. Amaba los cuentos por lo que ofrecían a su imaginación en divertidos prodigios, en aventuras románticas y como materia de narración. Si se planteaba algunas cuestiones más graves, concernían a la sociedad humana, sus leyes, su equilibrio, su moral. Maneja él las imágenes más temibles del patrimonio mítico sin tener apariencia de sospechar que están cargadas de terrores atávicos y de peligros. Imágenes de sangre que en él no despiertan ni el recuerdo de los terrores y de los crímenes ni la esperanza cristiana de la Cruz, sino el solo placer de color bermejo, brillante sobre la armadura de un caballero en lo más arduo del torneo, o la diversión de las analogías que un simbolismo sutil descubre entre la sangre y la rosa».

Ciertamente, muchos elementos de ese mundo fabuloso de las maravillas de Bretaña han perdido su gravedad mítica al ser incorporados como motivos narrativos a la novela. Detrás del jardín de Mabonagrain en *Erec*, del reino de Gorre en *Lancelot*, del castillo de Pésima Aventura en *Ivain* y del misterioso castillo del Grial se esconde el otro mundo de los mitos celtas, en que el héroe, nuevo Orfeo, penetra para arrancar, en el más allá de la muerte, un triunfo imposible. Las hospitalarias y tentadoras doncellas guardan vestigios de las hadas que fueran, y esos tremendos guerreros de armadura negra y roja son también reliquias mitológicas, dioses degradados.

Chrétien, como otros novelistas, incorpora en sus novelas todas esas misteriosas figuras sin preocuparse demasiado por su trasfondo, que subsiste sólo en alusiones inquietantes. A la vez sabe introducir toques realistas y notas de la vida cotidiana en ese ambiente fantástico para colorear ese reino de las maravillas. Pero hay en nuestro novelista algo más que el simple gusto por evocar los cuentos encantadores de la materia de Bretaña. A ese atractivo de la fabulación se añade una intención moral. Con su simbolismo y su hábil arquitectura el novelista logra convertir los cuentos de misterio en novelas de tesis, una tesis implícita y cortés. «La gratuidad aparente de la invención encubre una voluntad deliberada de imponer su visión del mun-

do. Todos esos motivos bretones, amputados de sus raíces paganas primitivas, son muy maleables y esperan que se les dé un sentido. El esfuerzo de racionalización de los novelistas se ejerce siempre en la misma dirección: imponer la visión caballeresca y cortés de la sociedad y del amor. El motivo del don obligado sirve para ilustrar la obligación de la feudalidad de practicar el respeto de las costumbres y la virtud de la generosidad. El motivo del pasaje al Otro Mundo reviste un sentido político: el orden social es salvado por el arrojo del caballero solitario y desconocido. La *geis*, por una mutación radical, resulta una elección libremente asumida en el amor cortés. La verdad de las novelas de Bretaña no se basa, como en las epopeyas y en las novelas sobre la Antigüedad, en la historicidad de sus peripecias; la verdad que imponen es que la aventura maravillosa designa una *élite. Los* compañeros de la Tabla Redonda son caballeros y, a través de ellos, es la orden de caballería la que se justifica y exalta en su pretensión de asegurar la dirección de la sociedad francesa».

Estas líneas de P. Y. Badel (o.c., p. 133) resumen bien esa significación de la obra de Chrétien, que los libros de E. Koehler y R. R. Bezzola por su lado y J. Frappier y otros nos han explicado magistralmente. Esa profanidad espiritual de Chrétien, ese carácter ambiguo de su novela, con su evocación de las maravillas y a la vez con su desdén por las últimas alusiones a lo misterioso, es la nota personal característica.

Chrétien representa mejor que nadie un momento único en la historia medieval: el optimismo humanista de la civilización caballeresca y cortés, el máximo logro cultural del feudalismo. En su obra se concilian tendencias e influjos de diversos y lejanos orígenes en una síntesis novelesca llena de gracia, de equilibrio y de claridad, ilusión romántica para un público refinado y selecto, de una clase social privilegiada.

9
CICLO NOVELESCO DEL SANTO GRIAL: SU SIMBOLISMO CRISTIANO

REINTERPRETACIONES DE «PERCEVAL»

Aunque Chrétien de Troyes presenta el mismo decorado fundamental, la corte de Arturo y su Tabla Redonda, y la misma atmósfera de caballerías y prodigios en todas sus novelas, no se ha preocupado por establecer una conexión entre las diversas tramas ni por exponer de modo explícito la historia entera del reino de Arturo o de la leyenda del Grial. El inacabamiento de sus narraciones es probablemente un atractivo más de sus obras, con sus referencias a ese trasfondo misterioso e inquietante, evocado siempre de modo directo y plástico. Pero la idea de desarrollar y entretejer en un ciclo narrativo, con un esquema coherente y acumulativo, toda la historia del reino de Arturo, las proezas de sus caballeros y la historia y búsqueda del Santo Grial, desde los orígenes hasta su final, va a resultar de una productividad sorprendente en la novelística de la primera mitad del siglo XIII hasta la formación de esa *Summa Arthurica* representada por el ciclo de romances en prosa denominados como la versión *Vulgata de las novelas artúricas* y la *Post-Vulgata novela de Grial.*

LOS ORÍGENES CRISTIANOS DEL GRIAL: ROBERT DE BORON

La idea de exponer los orígenes del santo vaso, que Chrétien había presentado con su peculiar misterio, parece ser el mérito de Robert de Boron, caballero borgoñés cuya actividad literaria puede situarse entre 1191 y 1212. R. de Boron había planeado una serie de novelas en verso (tal vez una trilogía) con el título colectivo de *Los libros del Grial* (*Li livres dou Graal*), de los

que hemos conservado la primera obra, *Le Roman de L'Estoire dou Graal* o *Joseph d'Arimathie*, y un breve fragmento de su segunda pieza: *Merlín* (conservados 502 versos en un único manuscrito tardío del siglo XIII, París, B. N., fr. 20.047). Tanto una como otra obra fueron pronto recopiadas en prosa, y de estas prosificaciones se conservan bastantes manuscritos.

R. de Boron no es un gran literato; su estilo es pesado y poco gracioso. Pero su talento reside más bien en la construcción de una historia larga del Santo Grial, interpretado como una reliquia eucarística desde los días de la muerte de Cristo a la Bretaña artúrica. La historia está compuesta por la inserción y mezcla de materiales distintos. Algunas de las fuentes de su primera parte nos son conocidas, pero es difícil precisar la originalidad de este autor.

José de Arimatea empieza con un prólogo sobre la Caída del Hombre por el pecado original y su redención por la sangre de Cristo. El cáliz de la Santa Cena, entregado por Pilato a José de Arimatea, es utilizado por éste para recoger las últimas gotas del Crucificado. José es encarcelado después, pero recibe la aparición de Cristo resucitado, que se le presenta con el santo vaso y le anuncia que sólo tres personas, incluyendo al propio José, serán dignas de tenerlo a su cargo. Años después José, que se mantiene milagrosamente sin comida ni bebida, es liberado por el emperador Vespasiano, que acude a Jerusalén a vengar la muerte de Cristo. (Según una leyenda, el emperador ha sido curado de la lepra por la Verónica.)

Aparecen entonces Enigeo, hermana de José, y su marido, Hebron o Bron, quienes le acompañarán, junto con otros cristianos, para abandonar Judea y dirigirse a otros países. Por inspiración del Espíritu Santo, José instituye la mesa eucarística del Santo Grial, en memoria de la mesa de la Última Cena. Sobre esta mesa dispone el precioso vaso junto a un pez especialmente pescado por Bron. Sólo los fieles y limpios de pecado son dignos de asistir y sentarse a esta mesa comunitaria para regocijarse de todo corazón con el Grial. Un sitio queda vacante para un hijo de Bron, que aún no ha nacido. Un indigno personaje, Moisés, que intenta ocuparlo, es tragado por la tierra, y la voz de Dios profetiza que sólo «un nieto» de Bron será digno de sentarse en este peligroso asiento. De los doce hijos de Bron, Alain, el más joven, que al principio parecía dedicado a la castidad y al servicio divino para predicar en el Lejano Oriente, tendrá un heredero, que

será el tercer poseedor del Grial. Uno de ellos, Petrus, se decide a partir para esperar su llegada en el valle de Ávalon (*vaus d'Avaron* = Glastonbury, según la tradición del monasterio galés).

Marchan también a Occidente, probablemente a Bretaña, Bron y su familia; Bron lleva consigo el Grial, y por ser quien procura el pescado para la sagrada cena es llamado «el Rico Pescador». En el remoto Occidente aguardarán la llegada del tercer heredero del misterioso vaso santo.

La segunda novela, *Merlín*, relacionada con la anterior por algunas referencias, pretende colmar el vacío cronológico entre la historia del Grial desde sus orígenes apostólicos a su conclusión en la época del rey Arturo. La trama parece bien conservada en la versión en prosa y muestra la utilización por R. de Boron de los textos de Monmouth y de Wace adaptados al nuevo conjunto.

Merlín comienza también con un breve prólogo teológicomoral: los diablos planean, irritados por la bajada de Cristo a los infiernos y la acción redentora del Salvador, una cierta revancha por medio de un profeta semidiabólico y semihumano, Merlín, hijo de un íncubo y una virgen. Sin embargo, la piedad de la joven madre arruina la maléfica disposición paterna en el niño, que nace dotado de mágica sabiduría para prever el futuro y adivinar el pasado. A los dos años de edad el sabio Merlín dicta a su secretario Blaise la historia de José y el Grial y su propio nacimiento. Luego el rey Uter, o Uterpendragón, que hereda el trono de Bretaña a la muerte de sus hermanos, entre las luchas contra los sajones en el siglo v, establece, por consejo de Merlín, la Tabla Redonda con un Asiento Peligroso, a imitación de la Mesa del Grial de José de Arimatea. Uter se enamora de Igerne, esposa del duque de Tintangel, en una fiesta navideña en su palacio de Carduel, y gracias a los hechizos de Merlín consigue suplantar al esposo de aquélla por una noche, mientras el duque muere en una batalla. De este encuentro nacerá Arturo. Mientras tanto, también Uterpendragón perece en otra batalla contra los sajones. Merlín entrega el niño a su tío Auctor, en cuyo palacio se cría junto con su hijo, Keu. Más tarde Merlín logra que, pese a la oposición de los nobles incrédulos, el joven Arturo sea coronado como rey de Bretaña, legítimo heredero de Uterpendragón, después de probar su derecho al trono al arrancar la espada que ha aparecido el día de Navidad hincada en una roca a las puertas de la iglesia de Carduel.

La tercera parte de esta supuesta trilogía (el *Perceval Didot*) relata cómo Perceval, el hijo de Alain y nieto de Bron, concluía la aventura del Grial, después de varias peripecias, entre las que destacan la primera visita infructuosa al castillo del Rey Pescador, narrada ya por Chrétien, y un intento vano de ocupar el «Asiento Peligroso» de la Tabla Redonda. Al fin, tras hacer penitencia y confesar, lograba Perceval desencantar el país, salvar al Rey Pescador y ser instruido en los Misterios del Grial. A la muerte del Rey Pescador, tres días después, Merlín anunciaba a Arturo el fin de la búsqueda del Grial y dictaba a su fiel secretario Blaise esta historia. Al final, en el mismo manuscrito sigue una sección sobre la *Muerte de Arturo* (la *Mort Artu*), que relata el fin de su reinado por la traición de su sobrino Mordred, la retirada del rey herido hacia el dominio mágico de la Isla de Ávalon y la desaparición del propio Merlín, retirado a un misterioso «desplumadero» (*l'esplumoir Merlin*), tal vez una fabulosa jaula mágica.

Este *Perceval* en prosa puede ser una reelaboración de una novela en verso de Robert de Boron, aunque parece más probable que fuera compuesta directamente por otro escritor deseoso de completar la trilogía.

Esta tendencia a combinar en grupos coherentes y a entrelazar episodios producirá, entre 1215 y 1230, un segundo ciclo de novelas de una dimensión mucho mayor: el aludido ciclo de novelas artúricas en prosa denominado *Vulgata o* «Seudo-Map». Allí se combina el tema del Grial con el de los amores de Lanzarote y Ginebra (como más tarde se contaminará con el de Tristán e Isolda). En su forma completa este ciclo comprende cinco ramas con un total de 4.000 páginas en cuarto en el texto de impresión moderna. Una reelaboración posterior de los mismos materiales representa el *Post-Vulgata Roman du Graal*, compuesto antes de 1240 y después de 1230, *terminus ad quem* del «Ciclo Vulgata», en el que también puede verse la misma intención estructural sobre un previo «laberinto de aventuras», según su estudio más reciente (de F. Bogdanow).

Dejando para más adelante el análisis de estas prosificaciones, señalemos que R. de Boron es el precursor ineludible de estos novelistas que pretenden construir un orbe de relatos interconectados y progresivamente más alejados de las escenas líricas de Chrétien. Aunque Boron escribe en verso, por tradición, es notable cuán inesencial resulta la forma poética a su

narración. La contaminación de diversas fuentes lleva a esos ciclos fluviales, con una jungla de episodios y de personajes.

¿Hasta qué punto conocía Robert de Boron el *Perceval* de Chrétien? La respuesta puede en buena medida depender de la aceptación o no de un original suyo para el *Perceval Didot*. Entre las características del «Grial» del *José de Arimatea* y el *Perceval* de Chrétien hay diferencias tan notables como sus semejanzas: en ambos autores se trata de un objeto calificado de santo, un vaso amplio con un resplandor místico; en ambos se llama a su custodio el Rey Pescador o el Rico Pescador (R. de Boron ofrece incluso una explicación peculiar de este nombre); la función del Grial consiste en ser el receptáculo de un milagroso alimento para un inválido; y, en fin, se halla custodiado en un castillo remoto de Bretaña, esperando a un predestinado salvador, que será iniciado en sus misterios. Las diferencias notables son: en Robert de Boron se trata explícitamente del Cáliz de la última Cena, que en la crucifixión ha recogido las gotas de la sangre de Cristo, mientras que en Chrétien se trata de un amplio plato o copón que podría contener una hostia consagrada; R. de Boron no alude a los otros ingredientes de la comitiva que lo acompaña en su presentación en el *Perceval*: la lanza sangrante, el *tailleor* y la procesión que hace cortejo a la doncella con el Grial. En el *José de Arimatea* no se alude a los caballeros del rey Arturo.

Más tarde, los novelistas del ciclo en prosa, y desde luego el autor del *Perceval Didot*, contaminan las dos tradiciones y añaden algunas variantes que proceden del folclore galés, con ese afán compilador que hemos indicado como característico de esa segunda fase.

De todos modos, la explícita caracterización cristiana, con un halo eucarístico, del Grial, es la aportación decidida de R. de Boron, confiriendo un nuevo rumbo de peregrinación religiosa a la búsqueda, rumbo acentuado en versiones posteriores, que concluirán por sustituir al ingenuo Perceval por otro héroe más digno de esta mística empresa: el puro Galahad.

CONTINUACIONES DEL «PERCEVAL»

Cuando la muerte interrumpió a Chrétien en el verso 9.234 de su última novela, quedaron en el camino de sus aventuras Perceval y Gauvain, cada

uno por su lado. El relato de la búsqueda del Grial parecía todavía lejano a su conclusión, aunque superaba en extensión a las demás novelas de Chrétien. La misteriosa historia inacabada invitaba, como tantas obras medievales inconclusas, plásticas o literarias, a la colaboración ardua de otros ingenios, continuadores que lograron en este caso extender la trama narrativa hasta un monumental conjunto de más de 60.000 versos. Ninguno de estos escritores podía recoger el ágil y poético estilo del gran novelista ni su ritmo garboso, pero aplicaron con tesón su oficio a este tema, tan cargado de referencias simbólicas, expresión fascinante de tanto celo errabundo, coraje desbocado y anhelo de infinitas conquistas caballerescas. Estas adiciones pueden distinguirse fácilmente:

1) *Primer prólogo*, titulado *Elucidation*, nombre que resulta un tanto irónico al referirse a sus 484 versos oscuros y de torpe factura.

2) *Segundo prólogo*, llamado *Bliocadran*, porque relata la historia del padre de Perceval, al que denomina así, y la infancia de éste. Presenta algunos datos nuevos o divergentes de la novela de Chrétien y ha sido utilizado por Wolfram de Eschenbach en los dos primeros libros de su *Perceval.* Su extensión es de 800 versos.

3) *La primera continuación*, conocida también como la «Pseudo-Wauchier», escrita hacia 1200, de la que conocemos tres relaciones de distinta extensión, pero aproximado contenido (la más larga tiene 19.600 versos y la más breve, que parece la más antigua, 9.500). El héroe de la novela es Gauvain. Pueden distinguirse seis episodios fundamentales en la trama; cuatro tienen a Gauvain como protagonista; otro (el tercero, quizá una interpolación) a un caballero llamado Caradoc, y el último, a Guerrehés, hermano de Gauvain, que viaja en una barca con forma de cisne. El relato se aparta de la línea argumental de Clirétien, al desplazar a Perceval como paladín de la búsqueda y al hacer del Grial una vasija automática productora de alimentos a discreción, junto a la cual aparece la lanza que sangra, identificada con la de la crucifixión. Junto al Grial y la lanza ve Gauvain en su visita al castillo encantado (quinto episodio) un cadáver en su ataúd y una espada quebrada en dos, que debe restaurarse. Algunos detalles recogen, sin duda, datos folclóricos de gran interés, como ha señalado J. Marx.

4) *La segunda continuación*, con sus 13.000 versos, no logra, como tampoco la primera, alcanzar una solución final de la búsqueda. De nuevo es Perceval el protagonista del relato; Gauvain es aludido en relación con las aventuras de Perceval, que tienen algunos episodios sorprendentes, antes de alcanzar por segunda vez la visión del castillo del Grial. En esta segunda visita sólo logra desvelar parcialmente el hechizo. El autor conoce bien el poema de Chrétien y «la primera continuación». En los detalles de esta escena intenta aproximarse al primero: hay de nuevo una procesión con los misteriosos objetos y no habla del cadáver en el ataúd. Antes se atribuye esta continuación a Wauchier de Denain.

5) *La tercera continuación*, con unos 10.000 versos más, es obra de un tal Manessier, cuyo nombre nos es conocido sólo por esta continuación, dedicada a la condesa Juana de Flandes, nieta de aquel Felipe, conde de Flandes, que encargó a Chrétien su *Perceval.* Aunque Gauvain y otros caballeros corrían algunos lances, el protagonista de la búsqueda es Perceval, quien logra al final, un tanto precipitado, curar al Rey Pescador, su tío, y ser coronado como su sucesor y heredero de la custodia del Santo Grial, que a su muerte, junto con la lanza y la bandeja de plata, asciende a los cielos. Algún nuevo rasgo aparece en la historia, como la lucha de Perceval contra Satán, que se opone, con disfraces diversos, a su empresa. Manessier toma algunos detalles de sus tres predecesores y parece conocer ya la prosificada *Queste del Saint Graal.* La búsqueda consigue, al fin, una conclusión esperada.

6) *La cuarta continuación* aparece en dos manuscritos, intercalada entre la segunda y la de Manessier. Su autor, que se llama a sí mismo Gerbert, es un escritor que suele identificarse con Gerbert de Montreuil, autor de otra novela: el *Roman de la Violette.* No conoce, al parecer, la obra de Manessier, aunque sí las continuaciones anteriores, y la *Queste* y el *Perlesvaus.* En sus 17.000 versos abundan los pormenores didácticos, y se ha pensado que pudiera ser un monje.

Según Wrede, las dos primeras continuaciones, en su redacción primera y más breve, se compusieron hacia el 1200; siguen de cerca el texto de Chrétien y quizá tienen en cuenta alguna tradición folclórica, pero son anteriores a las otras novelas del Grial. Las dos continuaciones siguientes son de un período posterior, cuando ya se habían escrito los poemas de Robert de

Boron, el *Perceval Didot*, el *Perlesvaus*, la *Queste del Saint Graal* y la *Estoire del Saint Graal*. Manessier compone su obra entre 1214 y 1227, y Gerbert de Montreuil después de 1225. En ellos la acción resulta ya más pesada, el texto más pedante y prosaico, y se percibe la distancia de la novela de Chrétien y la cercanía a los textos en prosa.

«PEREDUR» Y «PERLESVAUS»

Otras tres versiones casi coetáneas, con peculiares variaciones, de la historia de Perceval las encontramos en la novela galesa de *Peredur*, en la francesa de *Perlesvaus* y en la germana de *Parzival*.

La novela galesa ofrece la variante fundamental de no considerar el Grial como una santa reliquia de origen cristiano y de milagroso poder eucarístico, sino que en ella la lanza sangrante y la bandeja (donde en lugar del Grial encontramos el *dyscyl* típico galés) en que se transporta la cabeza de un asesinado son los signos que reclaman del joven Peredur una venganza familiar. Según Bruce, las cinco diferencias más notables entre esta novela y la de Chrétien son las siguientes: 1) la reducción de las aventuras de Gwalchmei (Gauvain); 2) el menor interés por la vida caballeresca; 3) la ausencia del Grial como objeto santo y misterioso; 4) motivos galeses típicos, como el de las brujas de Caerloyw, entre otros; 5) el nombre de Peredur en lugar de Perceval. La relación de esta novela con la de Chrétien plantea un difícil problema. Algunos celtizantes, por ejemplo, Loomis o J. Marx, suponen que esta versión galesa está más próxima al prototipo de la novela, un prototipo de origen celta, que Chrétien habría alterado para ofrecer un nuevo sentido, más caballeresco y cristianizado. La novela de *Peredur* se escribió hacia el 1200.

En contraste con esta versión, las otras dos novelas que hemos mencionado, el *Perlesvaus* y el *Parzival*, profundizan el sentido religioso cristiano del símbolo del Grial y de la búsqueda del joven protagonista.

El *Perlesvaus*, que se califica a sí mismo como «el Alto Libro del Grial», es una larga novela en prosa que pretende continuar la obra de Chrétien, acentuando el aspecto religioso de la búsqueda, en un sentido semejante a como lo hará más tarde La *Queste del Saint Graal*. La obra se escribió en-

tre 1191 y 1212 y está dedicada a Jean de Nesle, señor de Nesle y de Brujas, que participó en la Cuarta Cruzada y fue un personaje de gran relieve político en las disputas entre Flandes y Francia. De su autor, que se llama a sí mismo señor de Cambr(e)in, no sabemos nada, excepto que su obra demuestra una avanzada formación clerical y un conocimiento directo de la geografía del sur de Inglaterra (Gales y Glastonbury).

En un colofón a la novela el autor afirma que el original de la historia procede de la santa casa de religión de la Isla de Ávalon, donde yacen enterrados el rey Arturo y la reina Ginebra. También en el texto se describe esta ínsula de Ávalon, adonde Arturo y Gauvain van a sollozar sobre la tumba de Ginebra. Ambos datos apuntan a la famosa abadía de Glastonbury y a su importante papel histórico como centro de propaganda religiosa y literaria. El autor parece conocer, además de la obra de Chrétien, la de Robert de Boron, relacionado también con esta abadía.

La novela relata la búsqueda del Santo Grial por parte de Gauvain, Lanzarote y Perceval. El Rey Pescador tiene el nombre de Pelles, de origen céltico. Las aventuras de la obra son largas y complicadas, comentadas en un sentido alegórico para resaltar un valor religioso final. Según W. A. Nitze, *Perlesvaus* es inferior a las novelas de Chrétien en psicología y caracterización, y a la *Queste* en idealismo y vigor, pero destaca por su solidez formal y por su estilo, por su brillante y ágil prosa. En la reinterpretación piadosa de la novela, Perceval es, como señala J. Marx, «una especie de Galahad *avant la lettre*; caballero de Cristo, vencedor siempre gracias a la protección divina». El universo de caballerías que le alberga está recargado de sentidos simbólicos: «lucha de la Nueva Ley contra la Antigua, en la que están confundidos judíos y paganos; aparición de castillos infernales donde están reunidas las cabezas de los Patriarcas, incluso la de Adán, robadas por el diablo, pero que serán reconquistadas; explicaciones simbólicas *a posteriori* de multitud de torneos, combates, visiones y sueños». «Todo esto en un espíritu que es el de los cruzados militantes más bien que el de intérpretes eruditos y profundos», que recoge y se complace en los misteriosos relatos sobre viajes a islas remotas, y practica con tozudez la ingenua reinterpretación cristiana de toda la fantasmagoría de los viejos cuentos celtas.

«PARSIFAL»

La tercera reinterpretación contemporánea de la historia de *Perceval* está hecha con un espíritu muy distinto, con un tipo de religiosidad más personal y una mayor profundidad en su simbolismo. Es probablemente, por sus ecos wagnerianos, la más famosa de todas las versiones del Grial y de la apasionada búsqueda del ingenuo caballero, que aquí recibe la nueva variante apelativa de *Parzival* (*Parsifal* en la transcripción fonética al castellano).

La obra de Wolfram de Eschenbach puede incluirse en la serie de adaptaciones y traducciones libres de las novelas francesas al alemán. Después de la *Eneida* de Heinrich Veldeke, del *Lied von Troje* de Herbort von Fritzlar, del *Tristán* de Eilhart von Olberg, del *Erek* y el *Iwein* de Hartmann von Aue, del *Lanzelet* de Ulrich von Zatzikhoven y del *Tristan und Isolt* de Gottfried de Estrasburgo, la obra de Wolfram de Eschenbach demuestra una vez más la conexión y el interés de algunas cortes alemanas por la literatura francesa de su tiempo. Y, a la vez, esta novela evidencia la capacidad de profundizar en la temática caballeresca por parte de un gran poeta con un pensamiento propio.

De modo semejante a como en su versión del tema amoroso de Tristán e Isolda había sabido Gottfried de Estrasburgo alcanzar las más profundas resonancias trágicas, así Wolfram —a quien su rival Gottfried criticaba duramente su oscuridad de lenguaje y su turbulento estilo— supo expresar las notas más hondas de esa búsqueda de Parsifal, solitario y tenaz buscador de Dios.

Su *Parzival* es un largo poema, con 24.812 versos, dividido en 16 libros (desde la edición magistral de K. Lachmann en 1833). Al parecer, los seis primeros libros fueron escritos y difundidos con anterioridad al resto. La obra depende en su contextura general del *Perceval* de Chrétien. Aunque en el epílogo censure a «meister Cristjan von Troys» por haber dañado el cuento de aventura, y en otros pasajes elogie a un Kyot, de origen provenzal, que, según él, contó mejor la historia, este nombre de un poeta enigmático y desconocido parece una probable invención de Wolfram, mientras que la dependencia directa de Chrétien es palpable en general. Por otra parte, el autor alemán ha introducido muchos detalles nuevos y ha variado otros (como los nombres de muchos personajes o la forma del Grial),

además de ofrecer como prólogo la historia de Gahmuret, el padre del protagonista, y de llevar la búsqueda hasta la victoriosa conclusión esperada.

Conocía también la «primera continuación» del *Perceval*, las traducciones de Hartmann von Aue y en su texto pueden rastrearse algunas noticias de procedencia céltica y oriental, cuyo origen es más difícil de precisar. A Wolfram le gustaba introducir nombres raros y algunas notas exóticas en su narración. Compuso la novela entre 1200 y 1210 aproximadamente. En las líneas generales de la estructura narrativa queda clara la dependencia de la composición de Chrétien. Wolfram, como hemos dicho, añade como proemio la historia caballeresca del padre de Perceval, Gahmuret, que en algunos rasgos parece anunciar la de su hijo. Ésta ocupa los dos primeros libros.

Luego nos presenta la acción de Parsifal con un esquema tripartito bien conocido de Chrétien, y conserva intercaladas entre la primera parte y la última las aventuras paralelas de Gauvain. Tres escenas en la corte de Arturo (como sucede en *Erec* e *Ivain*) marcan momentos decisivos en la trama. La primera es en el libro III, en el punto de salida del novel caballero. La segunda en el libro VI, cuando Parsifal ha logrado ya la mayor fama como caballero, pero ha fracasado en la búsqueda del Grial, y en ese punto descubre, más allá de su triunfo mundano, su fracaso y su pecado. La tercera escena está al final de las aventuras de Gauvain, cuando el joven Parsifal va a emprender su marcha a la victoria decisiva. El espacio entre la escena artúrica del libro VI y la que comienza en el libro XIII está ocupado por las aventuras de Gauvain, con excepción del libro IX, dedicado al encuentro del arrepentido Parsifal con su tío, el ermitaño. Este episodio de la confesión y de la conversación con el ermitaño (que aquí se llama Trevrizent) es nuclear en la novela, y en torno a él gira la transformación del personaje. A los 300 versos de la escena intercalada también en Chrétien corresponden aquí 2.100 versos, es decir, siete veces más. (Es el libro más largo del poema de Wolfram.)

Los libros finales son invención del autor alemán. Aparece en ellos una extraña figura, Feirefiz, hermanastro de Parsifal, nacido de los amores de Gahmuret con la reina mora Balacane. Es también un perfecto caballero, pese a su origen pagano, que se enfrenta a su hermanastro en un combate, pero que, con la ayuda divina, se reconcilia con él y acaba por convertirse.

Parsifal llega al castillo del Grial (llamado aquí Munsalvaesche, *Mons Silvaticus*) y hace las preguntas necesarias para desvelar el misterio y romper el encantamiento. Allí es coronado por elección como rey del castillo y desposa a la bella Condwiramurs (así se llama la doncella que en Chrétien tenía el nombre de Blancaflor).

Entre las numerosas variantes que aparecen en Wolfram la más curiosa es la transformación enigmática, a pesar de varias hipótesis explicatorias, que afecta al Grial mismo. Se trata de una piedra mágica que proporciona todos los alimentos deseables en el festín y difunde juventud a los que se acercan a ella, entre otras extrañas propiedades. Se halla custodiada por una cofradía de guerreros, castos y puros, a los que Wolfram llama *templeisen* (¿es evocación de los templarios?), y sólo una doncella virtuosa puede llevarla en sus manos. Una paloma blanca desciende cada Viernes Santo sobre la piedra para renovar sus poderes maravillosos. La lanza sangrante, en cambio, no ha sufrido variación. No se la identifica con la lanza de Longinos, sino que es sólo el arma que hirió al rey tullido (que aquí recibe el nombre de Anfortas). Pero lo más importante en la novela es la profundidad humana, y a la vez religiosa, que adquiere «el cuento de aventura» en la interpretación de Wolfram. El desarrollo de la personalidad del héroe tiene tres etapas: en la primera asciende en su carrera caballeresca, pero esto significa que se hunde, ignorante, en su pecado; la segunda es el arrepentimiento de Parsifal, que antes había creído poder alcanzar la gloria de la caballería sin pensar en Dios, sin Él y contra Él, en su confesión con Trevrizent; la tercera es ese acercamiento a Dios que concluye con la coronación en el castillo del Grial.

El ingenuo joven Perceval no pudo hacer a tiempo las preguntas sobre el Grial, porque el pecado le había privado de la palabra. Parsifal también ha caído en pecado; pero su falta es más profunda y personal. Al triple pecado de Perceval (abandono de su madre muerta, silencio ante el Grial y abandono de la religión) se añade en *Parsifal* el asesinato de Ither («el caballero rojo» de Chrétien), pariente suyo próximo. Su pecado es el orgullo, la falta de la compasión y el egoísmo con que se ha lanzado a triunfar en el mundo de la caballería. Al arrepentirse de su soberbia (*hochvart*) y reconocer con humildad su dependencia de Dios, a quien había ignorado y ofendido, Parsifal vuelve al sendero de la verdad.

En toda la obra de Wolfram la relación de Parsifal con Dios es esencial en el desarrollo de su personalidad. «We, waz is Got?» ('Ay, ¿qué es Dios?'), pregunta una y otra vez el joven caballero, distinguido no sólo por su dignidad, sino por su fidelidad y su devoción. *Triuwe*, es decir, 'fiel', 'devoto', es el epíteto que lo define mejor. Por eso su mismo rechazo de Dios, cuando descubre que la serie de victorias caballerescas de su aprendizaje le han llevado a un triste fracaso, del que en su orgullo se proclama inocente, demuestra ese mismo carácter del héroe, como después su acercamiento humilde y arrepentido a la divinidad. Las aventuras son fases sucesivas en esa metamorfosis dramática del joven. O. Springer señala que Wolfram ha sustituido el antiguo motivo de las preguntas casuales sobre la misteriosa procesión del Grial «por la idea más significativa y cristiana de que Parsifal ha madurado desde un concepto antropomórfico y feudalístico de Dios, cuya mano puede ser forzada por los servicios recibidos, a un concepto trascendente y cristiano según el cual el hombre pecador vive por la gracia de Dios». (En fin, el proceso de Parsifal hasta su objetivo permite una exégesis teológica, atendiendo a las principales teorías de la época; por más que aquí no podemos extendernos en el comentario.)

En todo caso, el poema de Wolfram de Eschenbach supo conjugar, con mayor profundidad que ninguna otra novela de la época, los dos ideales de servicio a la caballería y de religiosidad. Si el ingenuo Perceval de Chrétien resulta más mundano y Perlesvaus no llega a su autenticidad personal, el perfecto Galaad de la *Queste* carece de esa humanidad que le confiere a Parsifal su experiencia de la vida y del pecado. Gauvain mantiene en el poema la misma función que en el de Chrétien: es el perfecto caballero cortés, valiente y educado, pero frívolo en sus amoríos y aventuras, sin ese progreso espiritual del auténtico buscador, «menos *quêteur* que turista de la proeza mundana», como dice Frappier. Su éxito en la aventura se sitúa en un plano más superficial que el de Parsifal, que tiene una dimensión distinta: la interior.

También el mundo en que se mueven los héroes de Wolfram es más amplio que el fabuloso reino de Logres. Es más histórico y real. Con sus alusiones a las Cruzadas y la introducción de esos paganos, como Bałacane y su hijo Feireliz, de corazón puro y noble, se abre hacia el Oriente con una nueva comprensión espiritual. ¡Qué contraste entre estos virtuosos sarra-

cenos y los infieles de las canciones de gesta, a los que los poetas generalmente incitaban a exterminar como encarnación del mal!

«Junto con la ampliación geográfica hay también una profunda dimensión histórica: el tiempo que media entre la cristiandad primitiva y la época de las Cruzadas forma el horizonte de su obra. Este aspecto histórico está siempre presente para el lector, aunque no se advierta nunca de un modo explícito. Nos ofrece, pues, una síntesis entre la novela fabulosa de caballerías y la autoconciencia histórica de la empresa histórica y espiritual de la caballería» (K.O. Brogsitter).

La ampliación del escenario y la profundidad humana de sus personajes, junto con la perfección formal y la misteriosa sugestión de su temática, hacen del *Parzival* una de las grandes novelas épicas de todos los tiempos y uno de los grandes poemas de la Edad Media.

10

EL CICLO DE LANZAROTE-GRIAL O LA «VULGATA» ARTÚRICA

Entre 1215 y 1230 se compone el gran ciclo novelesco que suele denominarse la *Vulgata* o el *Lanzarote en prosa.* Es una vasta recopilación en prosa de episodios artúricos encajados en una nueva estructura narrativa. Con sus cientos y cientos de páginas forma una impresionante *Summa* de ese mundo de ficción, como una de esas novelas río, de múltiples personajes y aventuras. Representa la madurez formal de la novela cortés; pero a la vez que da coronación a las tendencias expresivas de este género, refleja la crisis de todo el mundo cortés desde una nueva perspectiva. La interpretación religiosa desvela la vanidad del sentido caballeresco mundano de la vida, y la obra concluye con una visión trágica del hundimiento crepuscular del reino de Arturo.

Tres rasgos nos parecen los más significativos: el empleo de la prosa, la composición cíclica y entrelazada, y la interpretación de sentido religioso con que, a la postre, se critica y juzga, negativamente, el mundo cortés de la aventura.

LA PROSA, FORMA DEFINITIVA DE LA NOVELA; RELIGIOSIDAD DE LA INTERPRETACIÓN

En cuanto al empleo de la forma en prosa, recordemos que ya se había utilizado en la continuación del *Merlín* de R. de Boron y en el *Perceval Didot.*

La prosa va a desplazar definitivamente al verso como forma por antonomasia de la novela. Todavía algunas novelas importantes del siglo XIII se escriben en verso (por ejemplo, el *Roman de la Rose* en sus dos partes y la novela provenzal *Flamenca*). Pero el siglo XIII desarrolla la prosa francesa

como medio esencialmente narrativo de la historia y de la novela. La prosa permite una libertad y una amplitud mucho mayores que el verso. Cada vez se recita menos y se lee más. Como los poetas son mucho más raros que los rimadores, las novelas no pierden mucha poesía al escribirse sin versos. Desde luego el octosílabo en pareados era, como dijimos, una aproximación al lenguaje más corriente; pero ahora se cumple el salto definitivo a una forma narrativa sencilla y capaz de expresarlo todo.

De todos modos, aunque este cambio era inevitable por el progreso de las mismas formas narrativas, la adopción de la prosa tiene ciertas connotaciones significativas, que E. Koehler ha destacado. Supone una acentuación del contenido novelesco, rechazando las bellezas puramente formales del verso. Al mismo tiempo permite a los novelistas subrayar la modernidad y la veracidad de sus historias en comparación con las novelas en verso, embellecimiento vano de ficciones de carácter mundano. Las novelas en prosa aspiran a una seriedad mayor y acentúan el carácter espiritual de la visión del mundo que exponen. Predicadores religiosos e historiadores habían criticado la falsedad y vanidad de las ficciones artúricas en verso, frente al que la prosa austera parecía una garantía de veracidad. Por otra parte, en el verso parece quedar, por su mismo artificio, un cierto tono de festiva ironía, que encajaría mal con la seriedad espiritual de este ciclo novelesco.

Al adoptar la prosa, la novela artúrica se ha alejado de la épica con sus formalismos arcaizantes y se aproxima a la historia. El carácter trágico del ciclo novelesco resulta no sólo presentado, sino también comentado desde la propia novela, que en la proteica prosa puede albergar discusiones morales y teológicas dignas de un tratado espiritual.

El ciclo se articula en cinco secciones: la *Historia del Santo Grial*, *Merlín*, *Lanzarote*, *Búsqueda del Santo Grial* y *Muerte de Arturo.* Es un conjunto grandioso que recoge todas las aventuras relacionadas con la materia de Bretaña, incorporándolas en una historia completa y significativa, desde los orígenes apostólicos del Grial hasta la ruina del mundo artúrico. Recoge los elementos míticos de origen galés, la transformación de esa materia en las novelas de Chrétien, el proyecto cíclico de Robert de Boron sobre la historia del Grial y reinterpreta el catastrófico final trágico del rey Arturo, imaginado por Geoffrey de Monmouth, a una nueva luz espiritual. El sentido cortés de la vida aventurera queda subordinado a una empresa reli-

giosa: la búsqueda del Santo Grial. A las «caballerías terrestres» deben suceder las «celestes». Vanidad es la cortesía mundana; las vidas de los grandes amantes concluyen en el fracaso; y el adulterio de Lanzarote y Ginebra está considerado como el pecado que arrastrará a la descomposición y a la catástrofe final a esa corte gloriosa y magnífica otrora del rey Arturo.

De las cinco secciones de la obra las dos primeras están consideradas como un añadido, posterior al resto, hecho con la finalidad de completar el ciclo. Sus temas vienen de Robert de Boron y reelaboran las historias del origen palestino del Grial y su viaje hasta Inglaterra, y la leyenda de Merlín y la construcción de la Tabla Redonda. Son como el pórtico a los otros tres libros de la *Vulgata.*

Toda la obra es anónima. Los autores han preferido silenciar sus nombres, temerosos tal vez de la persecución en el terreno religioso por parte de pensadores rigoristas. Con su problemática religiosa en torno al Grial de orígenes eucarísticos y sus profundas disquisiciones en terreno espiritual, estas novelas a veces parecen querer rivalizar con la Teología, y contienen algunos elementos heréticos. El misticismo en torno al Grial, de posible origen cisterciense, pudo convertirse en una peligrosa herejía. Por otra parte, a pesar de la condenación moral de los adúlteros amores de Lanzarote y Ginebra y del rigorismo en la cuestión amorosa, la pasión queda rodeada de un halo de fatalidad y de grandeza, que podía ser objeto de críticas y censuras desde el mismo punto de vista de una mayor severidad religiosa.

Hemos hablado de autores y no de autor único, puesto que las enormes proporciones de la obra hacen difícil la ejecución de tal labor por un solo escritor. Por otra parte, los estilos de las tres partes fundamentales son diferentes entre sí. Pero la magnífica trabazón del conjunto muestra que no se ha producido por una adición casual. Podría hablarse acaso de una marcha dialéctica entre el *Lanzarote*, con su afirmación del valor caballeresco y el amor cortés, la *Búsqueda del Santo Grial*, con la demostración de la subordinación de la caballería terrestre a la celeste, y la *Muerte de Arturo*, como el crepúsculo de un mundo heroico cuya misión espiritual se ha cumplido ya en la búsqueda del Grial y al que hunden su vanidad y sus pecados. J. Frappier ha emitido la hipótesis, muy sugestiva y aceptada generalmente, de un «arquitecto único» de todo este conjunto novelesco, quien habría trazado

las líneas maestras y habría armonizado los relatos ejecutados por escritores de innegable talento.

«LANZAROTE»

La novela propiamente dedicada a la historia y andanzas de Lanzarote (el llamado *Lancelot propre*) forma la primera parte del tríptico o trilogía fundamental del ciclo. Es una novela de enormes proporciones y múltiples episodios, que ocupa tres veces más páginas que las otras dos, la *Búsqueda del Santo Grial* y la *Muerte del rey Arturo*, juntas.

Lanzarote, héroe de extraño origen céltico, ausente de la *Historia Regum Britanniae*, se había convertido después de la novela de Chrétien en el caballero ejemplar que por sus altos amores llegaba a los extremos de la aventura y la cortesía. Otra novela sobre él, el *Lanzelet* de Ulrich von Zatzikhoven, compuesta hacia 1195, es una traducción al alemán de un original perdido, que atestigua una tradición diversa de la novela de Chrétien sobre las heroicidades de este misterioso caballero. (En el *Lanzelet*, sin embargo, Lanzarote no es el amante de la reina Ginebra, sino que después de una serie de aventuras de carácter típico, con algunos rasgos tradicionales arcaicos, se retira a vivir feliz junto a la bella dama que ha conquistado como esposa y que le ha demostrado su fidelidad.) Aunque la novela en prosa recoge algunos de esos episodios, lo fundamental es el carácter de Lanzarote como apasionado amante cortés, en un amor imposible, que determina su destino.

La novela comienza con el relato de las *enfances* de Lanzarote. Hijo del desgraciado rey Ban de Benoic, el niño es recogido y criado por la Dama del Lago, hada protectora que lo conduce al cumplir los dieciocho años a la corte de Arturo para ser armado caballero.

En esta ceremonia de la investidura es la reina Ginebra la que ofrece la espada, detalle muy significativo. El encuentro del joven caballero, tímido y deslumbrado, con la hermosa reina Ginebra, interesada en su gallardía, ofrece otra escena de preludio a sus futuros amores.

Siguen una serie de aventuras de carácter un tanto típico, desafíos, encantamientos, asaltos, etc., en los que el héroe demuestra su virtud. Apare-

ce luego un personaje importante, Galehaut, Señor de las Islas Lejanas, famoso guerrero, que irrumpe en las tierras de Arturo como conquistador enemigo, pero al que luego unirá con Lanzarote una noble amistad. Galehaut será el intermediario decisivo en el primer encuentro amoroso entre Lanzarote y Ginebra, recordado en un famoso pasaje de Dante (*Inf.*, vv. 127-138), y morirá luego lejos de su amigo, de melancolía.

Se entrelazan las hazañas de otros caballeros, como las de Gauvain y otros héroes de la Tabla Redonda, donde son recibidos también Lanzarote, su hermano Héctor y Galehaut.

Viene luego el relato del rapto de Ginebra y las penalidades del «Caballero de la Carreta» hasta su reconquista, siguiendo la pauta de la obra de Chrétien.

Siguen las hazañas de Gauvain y de otros caballeros en busca de Lanzarote secuestrado. Entre los héroes que destacan ahora está el buen Bohort, primo de Lanzarote, que ocupa el tercer rango entre los buscadores del Santo Grial; el mismo Gauvain, a quien su cordial frivolidad le impedirá las grandes victorias de la caballería espiritual, y el hermano de éste, el fogoso Agravain.

La última sección de la novela parece ser, como señala Frappier, una preparación para la *Búsqueda del Santo Grial.* Entre las múltiples aventuras episódicas destacan los encuentros con las maravillas del castillo de Corbenic, donde se guardan los misterios del vaso santo. Gauvain es el primero de los caballeros en llegar al enigmático castillo y sentarse como huésped a la mesa servida por el Grial. Pero su visita concluye con un tremendo fracaso: es herido por la lanza ardiente que cae sobre el «lecho peligroso», no recibe alimentos en la milagrosa cena y abandona el castillo befado sobre una carreta.

Luego está la visita de Lanzarote. Tampoco él está destinado a romper el hechizo del país y conocer la última visión del eucarístico Grial. Pero en su visita engendra al futuro héroe de esta aventura, a Galaad, perfecto caballero espiritual, casto y digno de superar todas las pruebas. Lanzarote, hechizado por una pócima que le da a beber la dueña Brisane, de acuerdo con el rey Pelles, se acuesta con la hija de éste, creyendo en sus hechizos estar con la reina Ginebra. Y de este encuentro nacerá el futuro héroe del Grial.

El tercero en llegar al castillo es Bohort, quien presencia también las maravillas del santo copón. También este virtuosísimo caballero ha sido

seducido de forma muy similar a Lanzarote y ha perdido su doncellez en amores con la hija del rey Brangoire, única falta inconsciente que le veta el triunfo. En una alegórica visión, a Bonhort se le anuncian las guerras futuras y el fin trágico de Arturo y los paladines de la Tabla Redonda.

Hacia el final de la obra aparece un nuevo caballero, que será también de importancia en la novela siguiente: el joven Perceval.

LA «BÚSQUEDA DEL SANTO GRIAL»

En comparación con la novela anterior resulta notable la unidad temática de la *Búsqueda del Santo Grial*, centrada en torno a esta aventura definitiva y trascendente. Los paladines de la Tabla Redonda salen en pos de esta misteriosa Superaventura, cuya consecución lograrán sólo los elegidos por sus valores espirituales, por su pureza y religiosidad; mientras que los otros, incluso los más famosos por su prestigio mundano y su valor cortés, quedarán relegados y fallidos fuera de ese ámbito misterioso de tonos divinos. El trasfondo espiritual de esta aventura desvela como vanas las glorias terrestres de la caballería. Los triunfadores abandonan el mundo, en una muerte extática o al retirarse a un convento. A la nostalgia por la ausencia del Grial sucede una melancolía: la desilusión de la caballería por la gloria mundana. La interpretación religiosa, de influencia cisterciense, recubre las glorias de la caballería cortés con una visión mística, que supone una reinterpretación de sus valores. El argumento podría resumirse fácilmente en sus líneas esenciales.

En un día de Pentecostés se presenta ante la corte en Camelot el joven Galaad, que ya ha sido armado caballero por su padre Lanzarote en un monasterio. En su presentación el novel caballero logra superar dos pruebas: arrancar la espada hincada en la piedra y sentarse en el famoso Asiento Peligroso de la Tabla Redonda. Ante tales muestras que atestiguan manifiestamente su excelencia, la corte entera le reconoce como el caballero elegido para la suprema aventura. En el festín aparece el Grial milagroso, flotante en el aire, que sirve a cada uno la comida apetecida y desaparece después. Los caballeros de la Tabla Redonda juran salir en su búsqueda.

Múltiples son los que emprenden la aventura, cada uno en una dirección. Hasta los más famosos y decididos, como Lionel, Héctor, Ivain, el propio Gauvain, fracasarán. Lanzarote, a quien el pecado de su amor adúltero le impide alcanzar la victoria, llega al castillo del Grial, arrepentido y confesado por el ermitaño, y recibe allí una visión extática. Luego retorna al mundo, confortado por ese breve milagro.

Los tres héroes de la búsqueda son Bohort, Perceval y Galaad, en este orden de menor a mayor.

Al buen Bohort y al impulsivo Perceval, castos y nobles, pero no de perfecta pureza, les ha sido concedido acompañar a Galaad en la experiencia de la sublime Visión de los misterios del Grial.

A los tres se les presenta una misteriosa nave, sin otra tripulación a bordo que la hermana de Perceval. Refiere ésta que la nave fue construida por el rey Salomón hace unos dos mil años, y les enseña después la magnífica espada de David, que reposa sobre un lecho en el interior de la nave. La joven, después de reemplazar el viejo tahalí por otro tejido con sus propios cabellos dorados, suspende la espada en el costado de Galaad, signo de la divina elección del caballero, último descendiente del linaje salomónico. Más tarde sabremos que esta santa doncella, después de ofrendar su sangre para la curación de una leprosa, ha muerto, y su cadáver es confiado a la nave desierta lanzada sin rumbo sobre las olas.

Por fin llegan al castillo de Corbenic, donde reciben la hospitalidad del rey Pelles, que sale a recibir a los tres caballeros con otros nueve caballeros. Luego el viejo rey enfermo es traído a la sala de la cena solemnemente.

El obispo Josefé, hijo de José de Arimatea, desciende del cielo para presidir la mesa de plata sobre la que está el Santo Grial. A su lado unos ángeles colocan la lanza sangrante. Josefé dice la misa, y el propio Cristo crucificado surge del Grial y administra con él la comunión a los doce caballeros. Después Galaad toma la lanza y con la sangre de la misma unge las heridas del viejo rey tullido para darle la salud.

Una revelación más íntima aguarda a los tres caballeros en el país de Sarras, adonde les conduce la misteriosa nave de Salomón. Ellos entierran allí el cadáver de la hermana de Perceval. Después de presenciar claramente el último secreto del Grial allí muere también, en éxtasis, Galaad. Una

mano misteriosa se lleva el Grial y lo lanza a los cielos. Nadie ha conseguido volver a verlos sobre la tierra desde entonces.

Perceval muere un año después, y Bohort, solitario, vuelve a Camelot para dar noticia a la corte de estos sucesos.

«La *Búsqueda del Santo Grial* es una obra de literatura espiritual, en la que todos los detalles "significan" y sirven a la transmisión de un cierto mensaje» (A. Beguin). El carácter simbólico de los episodios de la aventura del Grial resulta patente en su exposición, donde abundan las explicaciones alegóricas y las predicaciones religiosas. La exaltación del ascetismo y de la excelsa función de la «caballería celeste», abocada a un misticismo final, es una decidida influencia de la espiritualidad cisterciense. Así como lo es también el elogio de la castidad como virtud suprema de estos esforzados jóvenes. Galaad, Perceval, la hermana de éste, son ejemplos de doncellez sin mancha; al buen Bohort un involuntario encuentro amoroso lo retiene en un grado inferior, mientras que Lanzarote, por su amor a Ginebra, está condenado a un trágico final.

Esta novela es una de las grandes obras maestras de la literatura francesa. Muy lejos ya de la narrativa de Chrétien, como lo está de sus ideales, el autor anónimo de la misma sabe captar lo esencial de los caracteres y de las escenas y graduar los efectos con un magnífico dominio de la expresión, para presentarnos ese universo suyo extraño y coherente, tan simbólico y a la vez tan dramático.

«LA MUERTE DEL REY ARTURO»

«Ninguna otra novela en prosa de la Edad Media ofrece una textura tan compactamente urdida como *La muerte del rey Arturo.* En la primera parte el uso del *entrelacement* está combinado con una firme y precisa cronología. Más tarde la acción se simplifica y avanza sin interrupción hacia la inevitable catástrofe. Si la composición del *Lanzarote propio* es ampliamente narrativa, la de *La búsqueda* simbólica y didáctica, la de *La muerte del rey Arturo* es dramática». Estas palabras de J. Frappier resaltan bien lo característico de esta novela que él ha estudiado magistralmente frente a las anteriores: ese dramatismo realista, que nos muestra la catástrofe final como una con-

secuencia encadenada a una serie de causas anteriores, como una fatalidad determinada por las acciones de los principales héroes de ese mundo cortés, otrora brillante y ahora enfermo y caduco.

La novela comienza recogiendo ese tono melancólico que ya hemos notado en otras partes de este ciclo. Los más nobles han abandonado ya la corte; y en su afán realista el autor nos da un dato muy significativo: la vejez de los principales protagonistas. Son viejos el rey Arturo y la reina Ginebra, por más que capaz aún de suscitar amores, y Lanzarote también. La corte respira nostalgia de otros tiempos festivos. La obra es, como se ha dicho, «un crepúsculo de los dioses».

El argumento general es así, más o menos:

Bohort ha vuelto a la corte y relatado los acontecimientos en el extraño país de Sarras, las muertes de Galaad y Perceval y la desaparición del Grial.

Lanzarote anda haciendo penitencia sin regresar a la corte. Un día es herido y atendido por la hermosa doncella de Escalot, que se enamora apasionadamente de él. Tales noticias llegan a la corte y la reina Ginebra siente avivarse sus celos, creyendo que su fiel amante corresponde a este nuevo amor. Pero un día arriba hasta Camelot un barco, donde va el cadáver de la doncella de Escalot, con una carta en que se cuenta su muerte, desesperada por el rechazo amoroso de Lanzarote.

Arturo, al visitar el castillo de Morgana, su hermana hechicera, descubre unas paredes donde está pintada la historia de los amores de Lanzarote y Ginebra, hechas por el propio Lanzarote en su cautiverio.

Más tarde, Lanzarote y la reina son sorprendidos por Agravain. Lanzarote salva a la reina de la hoguera y huye con ella a su castillo de la «Joyeuse Garde». Pero al salvarla mata a Gaheriet, hermano de Gauvain; muerte que será motivo del odio mortal de éste contra él.

Arturo asedia el castillo. La intercesión del papa le obliga a recobrar a su mujer Ginebra como esposa legítima. Lanzarote franquea el canal para pasar a Francia, y luego le sigue Arturo con un ejército. Feroces encuentros entre las tropas de uno y otro, que concluyen cuando Gauvain cae gravemente herido por Lanzarote en un duelo entre ambos.

Arturo se entera del avance de los romanos y los derrota en una gran batalla en la Galia. Apenas ha vencido, se entera de que Mordred, que quedó como regente en Inglaterra, le ha traicionado junto con Ginebra y se ha pro-

clamado rey. (Mordred es, en esta novela, hijo incestuoso del propio monarca.) Arturo regresa a toda prisa. Al desembarcar en Dover muere Gauvain de su herida, y antes de morir ruega a Lanzarote que le perdone su odio funesto.

La batalla de Salisbury es decisiva. El rey mata con su propia lanza al traidor Mordred. Todo el campo queda cubierto por los cadáveres. El propio Arturo avanza sobre ellos, malherido en la cabeza por su duelo con Mordred. Llega moribundo hasta la orilla del mar y ordena al fiel Guiflet, el único de los famosos caballeros de la Tabla Redonda a su lado, que arroje su espada Escalibor a un lago vecino. Tiene que insistir para que el caballero arroje, a la tercera vez, la espada. Del lago surge una mano misteriosa que la recoge y, después de blandirla unos momentos, se sumerge de nuevo con ella.

Por las aguas avanza hasta allí una lancha, sobre la que vienen unas hermosas damas, entre las que destaca su hermana, la feérica Morgana, que recogen el cuerpo moribundo del rey y se lo llevan consigo.

Días más tarde Guiflet descubre la tumba de Arturo en la Noire Chapelle, donde lo han depositado las damas del extraño cortejo. Ginebra, arrepentida, entra en un convento. Lancelot y sus compañeros, después de vengar la muerte de Arturo en los descendientes de Mordred, se retiran también a hacer penitencia como ermitaños. A su muerte los ángeles se llevan al cielo el alma de Lanzarote, mientras que su cuerpo es enterrado en la «Joyeuse Garde», junto al de su amigo Galehaut.

El novelista ha sabido conectar dos motivos famosos: el de los amores de Lanzarote y Ginebra, tratado por Chrétien y desarrollado en la novela del *Lancelot propre*, con el de la traición de Mordred y la muerte de Arturo en la batalla de Salisbury, descrito clásicamente por Geoffrey de Monmouth y Wace. El amor adúltero de Lanzarote y Ginebra resulta la causa mediata del hundimiento de la brillante corte de caballeros; fue el pecado que impidió a Lanzarote llegar hasta el Grial, y aquí es el principio accidental de la lucha fratricida en que se enzarzaron los caballeros de la Tabla Redonda. Hay algunas escenas que parecen alusiones al *Tristán*, en la persecución de los cortesanos y el rey contra los amantes.

Hay otros episodios intercalados de interés: el incestuoso nacimiento de Mordred, el descubrimiento de las pinturas de Lanzarote en el castillo de

Morgana, la llegada del barco con el cadáver de la joven de Escalot, etc. Sobre ellos destaca el sueño de Arturo antes de la batalla final. Se le muestra en él la Rueda de la Fortuna, uno de los símbolos medievales más difundidos, que indica como próxima y fatal su decadencia, después que alcanzara antes la máxima gloria y prosperidad. Ese sentido de la caducidad de las glorias mundanas es un *leitmotiv* de este relato crepuscular.

El autor de *La muerte del rey Arturo* destaca también por su talento en la pintura de caracteres. La descripción psicológica alcanza en esta novela una profundidad muy superior a la de otras obras contemporáneas. Los personajes reaccionan de una manera mucho más compleja y con mayor humanidad frente a su destino. El enfoque realista de este comportamiento aumenta el dramatismo de las escenas. Como ya notamos, los héroes han envejecido, y no tienen la ingenuidad ni simplicidad de carácter de otras novelas. Diríase que han asumido una personalidad viva, peculiar, con la que se enfrentan a la trágica trama de sus vidas. Ahí está Lanzarote, dividido entre dos lealtades, fiel a su amor por Ginebra, arrepentido de su pecado, doliente por las enemistades y ruinas que acarrea. O el rey Arturo, patético, engañado por Ginebra y vacilante, testigo de las muertes de los mejores de sus caballeros, en una contienda tan feroz como las luchas feudales de la época; o Ginebra, apasionada en sus celos y desgraciada en sus amores. Y el propio Gauvain, presa de un odio fatal que arruinará aquella fraternidad caballeresca de la que él fue el ejemplo más ilustre.

INFLUENCIA DEL CICLO EN PROSA

La fama y difusión del *Lanzarote* en prosa fueron muy amplias hasta finales del siglo XVI. Da una muestra de su popularidad la existencia actual de unos cien manuscritos de la obra, resto de una producción muchísimo más numerosa. También el hecho de que todavía en pleno siglo XVI se leyera con fruición: entre 1488 y 1533 se registran sólo en París siete ediciones impresas de la monumental novela. Todavía en esta época Marot, Du Bellay y Ronsard expresan su admiración por él, como había hecho repetidamente Dante en el siglo XIII.

Su influencia en otras imitaciones es fácil de constatar. Así influyó muy de cerca en las *Continuaciones de Perceval*, de Gerbert de Montreuil y de Manessier, y sobre todo en la composición de un nuevo ciclo novelesco: el *Roman dou Graal*, del llamado Pseudo-Robert de Boron, escrito en 1230-1240. En Italia dejó su huella en la novela de *La Tavola Ritonda* y en la compilación de Rusticiano de Pisa; en nuestra Península, a mayor distancia, en *La demanda del Santo Grial* y el *Amadís*, en las versiones castellana y portuguesa. Hubo también un Lanzarote en versión holandesa cíclica, y *La búsqueda del Santo Grial* se tradujo al irlandés y al galés.

Pero sin duda la más influyente a su vez y la más conseguida de sus imitaciones, entre las muy numerosas influencias en la literatura inglesa, fue la amplia refundición de sir Thomas Malory, titulada *La Mort Darthur*, compuesta a mediados del siglo xv, convertida pronto en uno de los libros clásicos de aquella literatura.

Fue el ciclo en prosa la obra a través de la que muchos imaginaron el universo de la caballería andante, moralizada y espiritualizada. Fue el espejo de caballerías y la suma romántica de una época.

Algunos de sus continuadores e imitadores extremarán aquellos caracteres más admirados de la composición: el idealismo en la moral y la vertiente mística, y la profusión de episodios entrelazados con una notable técnica narrativa, hasta crear esa retórica de la que se burlaba en su parodia Cervantes.

Así, obras como el *Tristán en prosa* o el *Roman dou Graal* son, manifiestamente, indicios de una decadencia por la imitación manierista; como lo son, pese a sus méritos particulares, tantas novelas posteriores de caballerías en diversas lenguas europeas. El caso del *Roman dou Graal*, obra temprana muy apreciada en Francia y en la Península Ibérica, es muy significativo. Su anónimo autor reescribe la trilogía del *Lanzarote*; pero omite contar los amores de Lanzarote y Ginebra, pecaminosos; multiplica los episodios en *La búsqueda* y abrevia *La muerte de Arturo*, como si perdiera de vista lo esencial, para complacerse en lo anecdótico. Los recientes estudios de F. Bogdanow intentan señalar en esta composición, que en parte debemos reconstruir por su conservación fragmentaria, una estructura unitaria y un propósito de reconstruir la historia con una clara moralización. Pero su acentuada complejidad no deja de ser una muestra de ese manierismo,

que es la atractiva pendiente por donde van a deslizarse tantas otras novelas posteriores. La prosa de estas novelas no requiere el lenguaje brillante y plástico de Chrétien, don particular de un poeta, sino un estilo de otra calidad retórica, más rico en términos abstractos y en disquisiciones morales, con una sintaxis peculiar. También en este sentido la influencia de las novelas en prosa ha sido considerable.

II
EL GRIAL Y SUS ENIGMAS

Perceval no supo, por su ingenuidad o su pecado, plantear a tiempo las perentorias preguntas:

¿Qué era el Grial y qué contenía? ¿Qué significaba su procesión radiante? ¿A quién se servía con él? ¿Y la lanza sangrante? ¿Quiénes eran los reyes del misterioso castillo donde tenía lugar este extraño prodigio? ¿De dónde provenía todo ese ambiente mistérico?

La muerte, que impidió a Chrétien concluir su obra, dejó a Perceval en el camino de la búsqueda afanosa, así como a Gauvain, que intentaba por su parte la de la lanza sangrante.

La prima de Perceval, que velaba junto a un bosque el cuerpo decapitado de su amigo, le había reprendido por su torpe desventura silenciosa. Si hubiera preguntado bien en aquella ocasión, habría devuelto la salud al rey tullido y la fertilidad y la justicia a la tierra baldía del yermo país. Luego, ante la corte, la doncella fea maldecirá al héroe, cuyo silencio causa la viudez de muchas damas, la devastación del país y la muerte de muchos caballeros. Cinco años más tarde, después de largo errar y de un sentido arrepentimiento, el ermitaño tío de Perceval le proporciona algunos datos más sobre la aventura. En la habitación a la que se dirigía la doncella que llevaba el Grial yacía el padre del Rey Pescador. En el Grial no llevaba un pescado, sino una única hostia, con la cual el anciano mantenía su vida desde hacía quince años. «¡Tan santa cosa es el Grial!».

En fin, aunque la declaración del piadoso ermitaño orientara algo la pista, por la clara alusión eucarística al contenido del Grial, quedaban muchas cuestiones marginales.

Así que eran dos los reyes del castillo: el rey tullido, herido entre las dos piernas (lo que parece referirse eufemísticamente a la mutilación de su vi-

rilidad), que es el Rey Pescador o el Rico Pescador. La pesca es una ocupación que su enfermedad le permite practicar, a diferencia de la caza. Pero ¿no tendrá además una significación simbólica? Las preguntas de Perceval habrían sanado a este rey paralítico desde la cintura para abajo. ¿Y acaso también a su anciano padre? ¿Es que este recóndito anciano, cuya ascética santidad le permite subsistir con el solo alimento espiritual de una hostia, va a recuperarse? ¿O espera sólo ver el milagro del desencantamiento del país para morir santamente? Su alimentación recuerda la de algunos santos del yermo, a quienes bajaban los ángeles a servir el *panis angelicus*. Pero si se le sirve una única hostia, ¿por qué pasa varias veces el cortejo ante los ojos asombrados de Perceval? ¿Por qué lo lleva una doncella, cuando la Iglesia sólo permite a un sacerdote el oficio eucarístico? ¿A qué viene, en acompañamiento, la lanza sangrante?

Las novelas posteriores a la de Chrétien dan respuestas a estos enigmas, pero parciales y diversas. ¿Cuál era la solución indicada en el supuesto «Cuento del Grial», prototipo de la novela? ¿Qué decía ese supuesto libro que le dejó el conde de Flandes? ¿A qué tradición remontan los datos, sugestivos, de extraños atractivos, sobre la espectacular procesión?

La denodada búsqueda de los caballeros andantes de las respuestas a los misterios del Grial se ha metamorfoseado en otra búsqueda no menos ardua de iniciados eruditos en pos de los orígenes del mágico tema.

LOS OBJETOS PROCESIONALES: ORÍGENES Y SIGNIFICACIÓN

El vocablo *graal*, de uso común, pero poco frecuente en francés del norte, significaba, según una difundida definición del monje Helinand de Froidmond, hacia 1230, 'un plato amplio y un poco profundo' («scutella lata et aliquantulum profunda»). Era un plato grande que habría podido utilizarse para servir un pescado de buen tamaño. (Por eso dice Chrétien que éste no contenía «ni un salmón, ni un lucio, ni una lamprea».)

En todos los demás autores, el *graal*, o grial, sigue siendo un recipiente amplio, con excepción de Wolfram de Eschenbach. En su *Parzival* (compuesto entre 1200 y 1210) el Grial es una piedra preciosa, venida del cielo, *lapis exilis*. (El adjetivo ha sido muy discutido por sus variantes en los ma-

nuscritos. Acaso viene de *ex coelis.*) Todo el cortejo y la significación del Grial ha sido objeto de una reelaboración personal del poeta alemán, que cuenta que el sagrado objeto es custodiado por unos monjes semejantes a los templarios y que sobre la celeste reliquia, símbolo de la Gracia, planea la paloma del Espíritu Santo. El origen de esta maravillosa piedra del paraíso, *Wunsch von Paradis*, parece remontar a un pasaje del famoso *Iter Alexandri Magni ad Paradisum*, donde se nos cuenta de una piedra, *lapis*, de mágicas virtudes y peso sorprendente que se trajo el gran conquistador de aquel lugar.

En los autores posteriores a Chrétien, que acentúan el carácter eucarístico de toda la escena, el Grial cobra una significación más precisa. En Robert de Boron el Grial es el Santo Vaso que sirvió para recoger la sangre derramada de Cristo crucificado, entregado como santa reliquia por Dios a José de Arimatea y custodiado celosamente por su descendencia.

En la *Estoire del Saint Graal* y la *Queste* se dice que sobre este plato venía el cordero que Jesús compartía con sus discípulos en la Pascua. También en el *Perlesvaus* se identifica el Grial con la Parópside, el plato de Jesús en la Santa Cena.

Con todo, resulta extraña la función de este plato amplio para contener una hostia. Es cierto, como señala M. de Riquer, que la diferenciación entre las formas del cáliz y el copón no estaba bien definida en esa época. Pero, no obstante, en toda esta escena, cristianizada y con un sentido alusivo a la comunión eucarística desde Chrétien o el perdido «Cuento de aventuras», parecen sobrevivir las referencias sugestivas a un anterior contexto mítico pagano celta.

Según las interpretaciones cristianizadoras del relato, la lanza sangrante sería aquella del centurión Longinos, que penetró en el costado de Cristo. Y la sangre que gotea incesante sería, por tanto, la divina sangre del Crucificado; de ahí su poder curativo, por ejemplo, en la *Queste*, sobre las heridas del tullido Rey Pescador.

Los partidarios de esta hipótesis ponen de relieve que los cruzados pudieron transmitir la veneración por la Santa Lanza, adorada en Antioquía. Incluso se ha pensado en una influencia más concreta de la liturgia bizantina, donde en ciertas misas se celebraba una procesión en que un sacerdote lleva el cáliz, otro un *diskos* (es decir, un plato amplio y profundo) y otros

acompañantes otras reliquias alusivas al martirio de Cristo, como una espada en representación de la lanza de Longinos, entre la luz de candelabros portados por otros oficiantes. K. Burdach fue el primero en insistir en los paralelos entre la procesión del Grial y esta procesión litúrgica, conocida por relatos de cruzados o por algún escrito. La hipótesis no cuenta hoy con muchos partidarios, porque resulta difícil pensar que los novelistas pudieran partir de un hecho tan concreto y disfrazarlo tan extrañamente como lo hace Chrétien, quien no reconoce carácter sacerdotal a ninguno de los portadores de los objetos sagrados.

En especial resulta chocante que la portadora del Grial sea una doncella. Aunque Mario Roques ha querido explicarlo ingeniosamente como una alegoría (según la cual, la doncella representaría la Iglesia), tal explicación, desconocida de los lectores medievales, no parece clara. En el *Perceval Didot*, la *Queste* y la *Estoire del Saint Graal*, textos compuestos por eclesiásticos, la doncella ha sido sustituida por un joven o un sacerdote de modo significativo.

La bandeja de plata que figura también en el cortejo, como una de las que podían servir para trocear los alimentos antes de servirlos en un elegante banquete, también puede interpretarse como un adminículo auxiliar para la comunión. No tiene gran importancia, al parecer. En Wolfram de Eschenbach ha sido sustituida por dos cuchillos, probablemente porque el escritor alemán no entendió correctamente en su traducción la palabra francesa *tailleor*.

En algunas leyendas célticas aparece un recipiente mágico, capaz de suministrar inagotables alimentos a gusto de los asistentes a un mítico festín. Este caldero o plato milagroso, el *dyscyl* galés, podría ser el precedente pagano del grial, que en algunas versiones tiene también esa prodigiosa capacidad de suministrar a los comensales todos los manjares deseados. También en leyendas del mismo origen se hace memoria de alguna lanza sangrante, enigmático prodigio de significado guerrero. Por lo demás, también en otros pormenores de la aventura R. S. Loomis y Jean Marx han señalado los posibles paralelos de la aventura de Perceval en los mitos irlandeses y galeses. Así, este último señala que la novela galesa de *Pēredur* podría representar una versión más próxima al «Cuento de aventuras» prototípico:

«El relato primitivo cuenta el viaje del joven Peredur al castillo de las Maravillas: allí asiste al desfile de un cortejo donde se lleva una lanza y una cabeza sangrienta en un plato. Más tarde aprenderá que se trata de la cabeza de su primo asesinado por las brujas de Kaerloyw (Gloucester) y deberá vengar a la vez a su tío herido por las mismas brujas y a su primo asesinado por ellas. Para ejercer su venganza deberá pasar por numerosas aventuras —notablemente con personajes femeninos y también realizar la búsqueda de animales y talismanes maravillosos—. Deberá pedir el auxilio, como Culhwch, de Arturo y su corte, especialmente el de su sobrino Gwalchmei, para cumplir la venganza y asegurar sin duda su accesión al castillo de su tío. Se ve el interés de esta historia si se la considera bajo su forma primitiva con las aventuras del joven héroe, su visita al castillo de las Maravillas, modelo del palacio de la aventura, el cortejo con su lanza sangrienta que desfila ante él, con la cabeza cortada que reclama venganza y la venganza finalmente ejecutada.

»Nos ha parecido que Peredur es la primera forma del nombre francés de Perceval, dado más tarde sin duda por el autor del «Cuento de aventuras», en razón de las pruebas mismas del héroe que atraviesa (*perce*) el secreto del castillo situado en un valle (*val*), normalmente invisible, y visto por el único que sea digno de llegar a él» (J. Marx *Nouv. Rech.*, p. 30).

En el *Peredur* aparece el cortejo, con el plato como una bandeja sangrienta, sin ningún trasfondo místico, sino como base de una *vendetta* familiar que el héroe debe cumplir, después de descubrir los crímenes sangrientos y sus culpables. Ya en *el Perceval* de Chrétien tenemos algo completamente distinto; pero el esquema del *Peredur* parece desde luego más directo y sencillo que el de Chrétien con su encubierto simbolismo.

Otra hipótesis que en tiempos gozó de cierto prestigio, pero actualmente parece de poco rigor, es la que hace remontar el origen misterioso de la procesión a ritos paganos muy antiguos, basados en cultos agrarios de la fertilidad. Ésta es la teoría que popularizó Jessie Weston en algunos libros y artículos hace algo más de cincuenta años. Según ella, en los misterios del Grial se hacía referencia simbólica a un ritual de la renovación vital de la Naturaleza, como en los antiguos cultos de Adonis de tan amplia difusión en el área mediterránea. A la imprecisión de su atrevida y sugestiva hipótesis se suman muchas otras que la hacen sumamente invia-

ble. A modo de ejemplo de su atractiva y abusiva generalización cito algunas de sus conclusiones:

«Vaso y Lanza, en esta conjunción, son símbolos fálicos bien conocidos, representando el vaso o la copa el elemento femenino, y la lanza o la espada el masculino, mientras que la sangre es la vida» (*Q. H. G.*, ed., 1964, p. 90). «Contemplado desde el punto de vista ritual, parece claro que la búsqueda del Grial debe ser vista primariamente como la historia de una iniciación, como una pesquisa en el secreto y el misterio de la vida; es el testimonio de una iniciación *manquée*» (*id.*, p. 95).

Esta hipótesis podía explicar bien, dentro del carácter generalizador antropológico de su explicación, algún detalle muy antiguo de la leyenda, como la conexión entre la invalidez (o la mutilación sexual) del rey y la esterilidad de su país, la tierra baldía, que, tanto como él, necesita de un joven desvelador de los misterios para volver a florecer. Como reconoce R.S. Loomis, «las novelas mismas apoyan ampliamente la tesis de Weston de que en las tradiciones del Rey Tullido y la Tierra Baldía está incorporada la creencia pagana de que las fuerzas reproductoras de la Naturaleza están afectadas por o dependen de la potencia sexual del que las rige». (Aunque esa conexión podría explicarse de algún modo, por ejemplo, porque el castigo divino caiga al mismo tiempo sobre el monarca y su país, ninguna explicación cristiana parece tan clara como la supervivencia de esa creencia pagana; pero como un nuevo sustrato muy general para integrarse en un mito de significación y origen ajeno a esos rituales de la Antigüedad.)

Referir en detalle las hipótesis propuestas o las posibles influencias descubiertas por unos y otros excedería no sólo las mínimas proporciones de este capítulo, sino de nuestro libro entero. Por eso, después de señalar las tres tendencias fundamentales de la búsqueda de los orígenes —la de las leyendas cristianas, la de la tradición céltica y la de supervivencias del ritual pagano— nos parece adecuado expresar nuestra adhesión a la opinión de J. Marx y de J. Frappier, quienes ven en la versión de Chrétien una cristianización de un viejo mito céltico, mediante la reinterpretación de sus motivos tradicionales y la combinación con elementos cristianos. (Evidentemente la otra solución posible de un colorido paganizado o celtizante para una leyenda originariamente cristiana parece mucho más difícil que ésta,

la decisión de un poeta cristiano de reinterpretar a la luz de su propia cultura religiosa una vieja trama mítica cargada de misterio poético.)

Desde luego que en la época de las Cruzadas la significación cristiana de la búsqueda del Grial ha logrado una resonancia especial. Recordemos que el conde de Flandes, patrono de Chrétien, era precisamente un devoto cruzado. Pero quienes sabían de la ardua conquista de Jerusalén y su pérdida posterior, ¿no sentirían de modo especial esa llegada de Perceval al castillo del Grial y su fracaso, y la nueva búsqueda de la Santa Reliquia, como los cruzados intentaban reconquistar otra vez y liberar para siempre el Santo Sepulcro? Así lo ha sugerido H. Adolf, indicando una interesante perspectiva histórica.

Otros estudiosos han intentado encontrar ecos o significaciones cristiano-judías en la trama original, por ejemplo, V. T. Homes y M. A. Klenke. (Y M. de Riquer.)

LOS BUSCADORES DEL GRIAL

Cualquier novela artúrica nos presenta a su héroe en pos de la aventura en un viaje hacia un más allá indeterminado. Pero la búsqueda (*quête*) define el tipo esencial de este viaje aventurero que da forma al relato novelesco. Generaciones de novelistas han plasmado sus obras según este esquema. La búsqueda viene motivada por un hecho inicial (un ultraje, un rapto, la conciencia de una desaparición o una ausencia, algo, en fin, que hay que vengar o recuperar) que dispara al caballero hacia su arriesgado errar en pos de una meta lejana. Entre la salida de la corte y el logro final se interponen una serie de aventuras y peripecias que forman el entretenido (con muchos accidentes típicos) hilo de la narración. Al final el héroe obtiene la victoria, que subraya su carácter de «elegido». Sólo el caballero predestinado a ese triunfo redentor logra dar fin a su búsqueda aventurera, donde fracasaron todos los demás. Ya Chrétien dio una muestra completa de novela de búsqueda en su *Lancelot*. Con los ojos fijos en su empresa de liberar a Ginebra, Lanzarote cruzaba por los más terribles peligros y las más atractivas seducciones sin demorarse. Al mismo tiempo allí se ensayaba un procedimiento muy imitado después: el de colocar en la misma búsqueda a

otro caballero, con el consiguiente contraste y multiplicación de peripecias. Gauvain avanzaba paralelamente a Lanzarote en busca de Ginebra por otro sendero.

También en *Perceval*, Gauvain emprende la búsqueda de la «Lanza Sangrante»; aunque, a diferencia del protagonista, su búsqueda se complique con aventuras y devaneos marginales. La búsqueda múltiple tendrá gran éxito como procedimiento novelístico, desarrollado con la maestría técnica del «entrelazamiento» de las aventuras de unos y otros caballeros en el ciclo del *Lancelot en prosa*.

El protagonista de la búsqueda es un elegido, pero debe demostrar sus virtudes y méritos a lo largo de las aventuras previas y de la definitiva prueba final. Perceval es el protagonista de la búsqueda del Grial en Chrétien y tres de sus continuadores, en el *Perceval* de R. de Boron, el *Perlesvaus* y el *Parzival* de W. de Eschenbach, al reelaborar sus aventuras con múltiples variaciones en el detalle. Con seguridad podemos conjeturar que en la novela de Chrétien, Perceval hubiera acabado por formular las preguntas necesarias para resolver el misterio y curar al Rey Pescador y salvar el reino, en el que tal vez le sucedería. El «happy end» es de rigor. No sabemos lo que lograría Gauvain en pos de la lanza sangrante.

En dos novelas del Grial, la *Continuación* de Wauchier de Denain y en *Diu Crone* del austríaco Heinrich von dem Turlin, el protagonista y triunfador de esta búsqueda es Gauvain, coincidencia que puede remontar a una tradición marginal. Como ya hemos señalado, Gauvain carece de la determinación personal de los otros héroes (la pasión de Lanzarote, la ingenuidad y voluntad de Perceval), y su triunfo supone que la aventura se desarrolla en un plano más anecdótico y superficial, sin la profundidad sentimental que ya Chrétien sabe infundir en esos protagonistas de sus novelas.

Sin duda es mucho más significativo el desplazamiento del ingenuo Perceval por un nuevo paladín, Galaad, en la *Queste*, es decir, en el *Ciclo en prosa*. La sustitución es consciente y reveladora del espíritu religioso con el que se reinterpreta el tema. Para los clérigos que han compuesto este ciclo, el impulsivo Perceval no era lo suficientemente perfecto, como no lo era el propio Lanzarote, manchado por su pecaminoso amor mundano, como tantos otros ilustres, pero espiritualmene poco dignos caballeros de la Tabla Redonda. Y fue sustituido por Galaad, el puro, virginal y casto hijo de

Lanzarote y la hija del propio rey del castillo del Grial, más angélico y más deshumanizado. La búsqueda múltiple sirve de test para medir el valor religioso de los caballeros. Primero Galaad, luego Perceval, tercero Bohort, cuarto Lanzarote, etc.

En el *Quête* la búsqueda del Santo Grial se convierte en una aventura colectiva por la cual los caballeros dejan desierta la corte de Arturo, y cuya conclusión acaba con la función esencial a la caballería. Galaad muere en el éxtasis de la contemplación última; Perceval, menos íntimo con el misterio sacro, poco después. Después de este triunfo de la «caballería celeste», la caballería terrestre perece trágicamente en lucha fratricida, como cuenta la siguiente novela del ciclo, *La muerte del rey Arturo.* La trascendencia espiritual, que se anuncia ya en la novela de Chrétien, acaba por sentenciar a muerte el sentido cortesano de la literatura caballeresca, en aras de un ascetismo y de un misticismo que hallan en *La búsqueda del Santo Grial* una de sus más logradas alegorías.

12

«JAUFRE»: EL PLACER DE LA AVENTURA INTRASCENDENTE

Jaufre es el único ejemplo de novela artúrica escrita en *langue d'Oc.* (Si dejamos aparte la novela de *Blandin de Cornouailles*, que es de época tardía, probablemente del siglo XIV, con un colorido artúrico más mecánico y superficial.) El gran interés que por este mismo hecho despierta, al atestiguar el aprecio por la temática bretona en el país de los trovadores, se ve aumentado por la calidad notable de la obra. Su autor anónimo era un vecino de los Pirineos, bien del sur del Languedoc o del norte de Cataluña. La obra está dedicada a un rey de Aragón, al que en el prólogo y en alguna mención posterior elogia fervorosamente. (Según la fecha que se acepte para el poema, pudo ser Alfonso II [1152-1196] o Jaime I el Conquistador.) Partiendo de esta dedicatoria y del conocimiento que su autor posee de las novelas artúricas de Chrétien de Troyes, se ha intentado fechar la obra. A la fecha tardía propuesta por Gaston París (y aceptada por Jeanroy y Brunel), que la sitúa entre 1225 y 1228 (entre el asedio de Peñíscola y la toma de Mallorca por Jaime I), se opone la fecha temprana propuesta por algunos provenzalistas. Así, Rita Lejeune ofrece buenas razones en favor de una datación alrededor de 1180, y M. de Riquer rebaja hasta 1169-1170 la primera redacción del poema. P. Rémy prefiere la fecha de 1205 o algo más tarde (y piensa que el rey de Aragón de la dedicatoria podría ser Pedro II). Personalmente nos parece prudente esta fecha, que permitiría al autor el conocimiento de toda la obra de Chrétien, y al mismo tiempo no retrasa demasiado el espíritu ingenuo del novelista desconocido.

Un problema menor sobre la composición se ha suscitado a propósito de si su autor fue único o doble. Al final del poema se ruega a Dios «que se digne perdonar al que comenzó el *romantz*, y al que lo acabó le conce-

da vivir y conducirse en este siglo de modo provechoso a su salvación» (vv. 10.948 ss.). Aunque estos versos pueden interpretarse, y así se ha hecho, como una alusión a una colaboración o doble autoría, tal interpretación no es realmente necesaria. Se puede pensar que se trata de una expresión un tanto redundante referente a una única persona.

Este autor dice haber escuchado en la corte del monarca aragonés, «que hacía de buen grado ricos regalos a juglares y caballeros», la aventura «que sucedió en la corte del rey Arturo», de labios «de un caballero extraño». ¿Se trataba de un juglar bretón que recitaba un poema en el francés del Norte?

La novela tuvo pronto amplia fama y difusión europea. Pero fue en especial en Cataluña, y en España después, donde encontró un auditorio fiel. El cronista Ramón Muntaner cita la historia de Jaufre como ejemplo bien conocido de caballero andante al que los expedicionarios catalanes podían emular. En el palacio de la Aljafería de Zaragoza existía una sala adornada con pinturas de escenas de la novela, mandadas restaurar por Pedro IV en 1352. En 1513 se imprimió en Toledo una adaptación en prosa titulada *Tablante de Ricamonte y Jofre, hijo del Conde Donason*, que Cervantes cita en su famoso catálogo del *Quijote* «con irónico entusiasmo». Y como P. Rémy señala, «el más extraño descendiente de la novela provenzal es, sin embargo, una versión filipina en 408 cuartetos alejandrinos en dialecto tagalo, titulada *Historia de Tablante de Ricamonte y de la pareja Jofré y Brunissen, en el dotninio de Camalor en el reino del Rey Artus y la Reina Ginebra.* Así llegó hasta las remotas Filipinas el fantástico mundo de las aventuras de Bretaña.

La novela es bastante larga. Su extensión de 10.956 versos octosílabos supera en aproximadamente un tercio la normal de las novelas de Chrétien.

El ambiente artúrico, con su atmósfera cortés y su inmersión en lo fabuloso, está muy conseguido. Al autor le gustan los episodios fantásticos al uso bretón y los prodiga, no sin cierta gratuidad alguna vez, y con algunos toques realistas y notas cómicas de cuando en cuando. En la lectura agrada la locuacidad y la directa ingenuidad de la narración. Carece ésta de la tesis latente en otros autores, aunque emane de la trama el consabido idealismo moralizante del género. Pero dista mucho de albergar el trasfondo simbólico o la crítica seriedad que impondrán pronto las novelas en prosa de ins-

piración más religiosa. La finalidad del poeta, al fin y al cabo de la tierra de los trovadores, es fundamentalmente divertir, contando aventuras sorprendentes por lo extrañas y espectaculares.

El prólogo puede interpretarse en este sentido. La presentación de Jaufre como héroe, perfecto caballero andante, amador cortés y campeador generoso, nos aporta una figura ejemplar más, de un registro un tanto repetido en otras novelas. (Generalmente se estima que Jaufre es el personaje nombrado Giflet, hijo de Do, en algún pasaje de Chrétien.)

El autor anónimo ha aprendido bien las lecciones de psicología romántica de la literatura clásica y contemporánea, y nos da una muestra de su saber en la pintura de los amores de Jaufre y Brunissen, la dama del castillo de Monbrun. El insomnio amoroso de Brunissen (vv. 3.733-3.815) y la paralela vigilia de Jaufre (3.867-3.915) son dos ejemplos notables de un tópico romántico en boga. Esos soliloquios con sus vaivenes de razonamiento y apasionados deseos remontan a través de Ovidio a la poesía helenística, pero deben bastante también a la retórica de los trovadores y los novelistas del siglo XII. Como el autor se recrea en estos debates amorosos, vuelve a ofrecernos una escena similar mucho después (vv. 7.356 ss.). Aquí también el amor se encuadra en la aventura caballeresca, aplazando la boda hasta el final como recompensa a las proezas realizadas por el buen Jaufre.

La novela está compuesta con una gran habilidad narrativa. Sus versos nos parecen no de una elevada poesía, pero sí fluidos y de un paso vivaz. La trama posee una innegable unidad, a pesar de algunas pequeñas diversiones episódicas a las que aludiremos.

Sin duda ninguna el autor ha tomado como patrón el desarrollo de otras novelas artúricas bien conocidas. Así al citar en los versos 102 y siguientes a los personajes más famosos de la Tabla Redonda, el orden de la breve serie indica a las claras su dependencia de las novelas de Chrétien. (Así enumera a Gauvain, Lancelot, Tristán, Ivain, Erec, Keu, Perceval, Calogrenante y Cligés.) Otros nombres, como los de Coedis, el Bello Desconocido, y Caraduis «del brazo corto», pueden proceder de otras fuentes. (Caradoc Briefbras y el Bello Desconocido son héroes de otras narraciones novelescas de la época.)

RESUMEN DE LA OBRA

El expediente con el que se inicia la marcha a la aventura de Jaufre es también tradicional. (Recuerda mucho ciertos detalles de *Lancelot* o *Perceval*.) Un insolente caballero, que se nombra a sí mismo como Taulat de Regimont (= «Tablante de Ricamonte» en la adaptación castellana), surge de improviso ante la corte del rey Arturo para ofenderlo impunemente. Entra a caballo, alancea asesinamente a un caballero e insulta al rey, formulando su reto antes de partir. El joven Jaufre, recién nombrado caballero, sale en su persecución para vengar la afrenta y adquirir renombre.

Pero antes de este comienzo, y a continuación del prólogo con dedicatoria, hay un curioso episodio de unos 300 versos, cuya relación con la estructura general de la narración nos resulta muy poco clara. Parece más bien una muestra gratuita del gusto del autor por lo maravilloso. Cuando en la fiesta de Pentecostés se ha reunido la corte, el buen rey Arturo aguarda a que antes de comer se presente la aventura esperada según la costumbre en tales fechas. Aparece entonces una fiera monstruosa en forma de un toro alado, que rapta al soberano ante el pasmo y terror de los cortesanos reunidos. Con gran revuelo persiguen los caballeros a la fiera alada, que sobre lo alto de una roca mantiene en vilo al rey Arturo. Por consejo de Gauvain los caballeros amontonan sus ropas, desnudándose por completo para formar un montón sobre el cual pueda caer el rey con menos daño, en caso de soltar el ave su presa. En tal situación, el monstruo posa mansamente al rey sobre tierra y se transforma en un gentil caballero que con su saber de hechicerías ha proporcionado al rey la aventura oportuna para poder iniciar con todos los requisitos el festín de Pentecostés. Durante este banquete pomposo se presenta Jaufre, que recibe las burlas del impertinente senescal Keu y es armado caballero, todo según la pauta de tales novelas. Pero ese episodio preliminar deja un cierto regusto fantástico, al evocar los prodigios extraños, las costumbres cortesanas y su asombrosa vanidad.

Un episodio muy semejante se presenta cerca del final de la obra (vv. 9.818-10.110). El rey Arturo se enfrenta en solitario y con sus armas a un ave extraña, que lo rapta y se lo lleva en largo vuelo de acá para allá, mientras los cortesanos destrozan, entre los gestos de dolor y las fatigas de

la persecución, sus vestiduras, para al final metamorfosearse en un caballero de buen aire, mago de la corte, al que Arturo perdona el buen susto anterior.

Aparte de las dudas sobre el papel de esa repetición, el episodio sugiere bien ese gusto por lo asombroso, por el misterio que bordea la atmósfera de la corte aventurera. Y se puede pensar que aquí, como en otros pasajes, el autor se basa en una leyenda o algún tipo de narración folclórica menor. Al fin, de la corte sale Jaufre a buscar aventuras, en pos del misterioso Taulat de Regimont. Una serie de encuentros victoriosos jalonan su marcha. Vence al soberbio Estout de Verfeuil, al que envía a rendir homenaje al rey Arturo. En un nuevo torneo se enfrenta al cruel caballero de la Lanza Blanca. (Éste tenía la mala costumbre de colgar de una horca a los caballeros vencidos, y esa suerte mortal le ofrece Jaufre al vencerlo, mientras el maligno enano a su servicio es despachado a la corte de Arturo.) Más tarde se enfrenta a un tremendo guerrero, guardián de un paso peligroso. Otra aventura misteriosa, en que se enfrenta a dos feroces leprosos, violadores de doncellas, asesinos de niños y hechiceros, concluye con una victoria difícil en una casa encantada.

Llega ante los muros de Monbrun y en los jardines se queda dormido. El senescal y otros dos caballeros que, sucesivamente, acuden a despertarlo, son vencidos por él. Un grupo numeroso de caballeros logran hacerlo prisionero y llevarlo ante la dama del castillo: Brunissen. Jaufre se enamora de la bella castellana y ésta de él. Soliloquios nocturnos de los insomnes amantes. Jaufre, que escucha unos dolorosos lamentos, pregunta la causa de ellos. Los cortesanos encolerizados le golpean hasta dejarlo muy malparado, aunque sin haber recibido ninguna herida grave. Jaufre vuelve a escucharlos a la medianoche siguiente. Escapa del castillo al alba, mientras a una señal del vigía los lamentos recomienzan por tercera vez.

Un boyero dispensa hospitalaria acogida al caballero, pero cuando él le pregunta por el motivo de las lamentaciones, se irrita con tal furia que intenta herirle; y en el acceso de cólera mata sus bueyes y destroza su propio carro con todas sus mercancías, mientras Jaufre asiste a la feroz escena.

Augier d'Essart, señor de un castillo cercano, alberga cortésmente al caballero. En la partida al alba renueva éste su pregunta sobre el extraño grito de duelo a los dos hijos de su huésped, que le acompañan. Ellos intentan

atacarle con furor; pero al fin le indican que una vieja dama de un castillo cercano le informará.

En éste, la anciana dama le cuenta que Taulat inflige cada mes un doloroso suplicio a un caballero herido, azotándolo durante la ascensión a una abrupta colina. El caballero malherido es el señor de aquel país, y sus gentes se lamentan de su triste destino. Antes de la pelea con Taulat, Jaufre se enfrenta en un bosque con un caballero negro (que no es sino el propio diablo) antes de llegar a la celda de un piadoso ermitaño, y logra matar a un gigante, hermano del feroz leproso de otra aventura, liberando así a una hermosa doncella raptada por éste, y que es la hija de Augier.

Feroz combate con Taulat, tras presenciar el suplicio a que somete a su prisionero, el buen Melian. Después de la victoria, Jaufre le perdona la vida. Melian protesta contra ese perdón generoso. Y Jaufre los envía a todos a la corte del rey Arturo. En Carduel se dirime el pleito. El rey y la reina perdonan el insulto a su corte; pero, a requerimiento de Melian, condenan a Taulat a sufrir los mismos dolores que había causado: las torturas de las heridas reabiertas continuamente y la flagelación mensual durante siete años.

Jaufre encuentra al afligido Augier y le devuelve a su hija. Se despide de él y se encamina a Monbrun. Nuevo encuentro con Brunissen, desesperada ya por la ausencia del héroe. Galanteo y conversaciones de amor hasta el acuerdo de matrimonio. Van hacia la corte para acordarlo allí. En el camino hallan a dos doncellas llorando, porque no encuentran caballero que las defienda del ultimátum acuciante de un señor vecino que desea su castillo y la mano de la más noble de las dos. Pero Jaufre, presuroso, no puede atender su ruego.

En el camino hacia Carduel, una doncella se presenta a pedir socorro para su señora, que se ha caído en el lago del prado. Jaufre corre en su ayuda. Agarrado por la dama y empujado por la doncella, el caballero cae y se hunde en las aguas. Melian, Brunissen, Augier y los demás prorrumpen en llanto fúnebre, los *planhs* de rigor funerario por el valiente desaparecido.

Bajo las aguas se encuentra Jaufre en un mágico país. Y sus feéricas raptoras son las dos doncellas que antes invocaran en vano sus servicios. Accede a defender a la dama y su castillo contra Felon de Auberne, a quien en violento combate derrota Jaufre y al que otorga su perdón.

Llegada de Jaufre ante Brunissen y el restante cortejo entre la alegría general. Llegada a Carduel. Desafío y desarzonamiento del senescal Keu, que paga así sus anteriores burlas a nuestro héroe. Fiestas palaciegas.

Boda deslumbrante a la que asisten cien mil caballeros, invitados de Jaufre y Brunissen. Episodio maravilloso del rapto del rey por un pájaro gigantesco. En el camino de regreso, la dama del país de abajo que había requerido sus servicios los agasaja en una espléndida cena en medio de los campos. Les hace regalos y revela su nombre: es el hada Gibel, señora de Gibaldar (¡Gibraltar!). Después de la despedida de ésta llegan al fin a Monbrun. Regocijo popular y fiesta palaciega. Reunión de los esposos en su habitación nupcial. Y fin de la novela.

ESTRUCTURA

Como hemos indicado antes, la estructura de la novela parece bastante sencilla. En un análisis podríamos distinguir tres partes: la primera, desde la partida de Jaufre de la corte del rey Arturo al castillo de Monbrun, donde se enamora y oye por primera vez el intrigante griterío de lamento; la segunda podría concluir en el victorioso combate con Taulat, y la tercera vendría enmarcada por el nuevo encuentro en Monbrun de los amantes y al final por la consumación feliz del matrimonio en su retiro familiar. Esta última parte contendría así como centro la aventura en el país del hada Gibel. Este episodio parece un tanto desligado de la trama esencial, que es la de la venganza del ultraje inferido a la corte y a la justicia por el terrible Taulat; pero esa última aventura no deja de recordarnos que a veces Chrétien deja para el final como colofón definitivo, después de que los amantes avanzan juntos hacia la felicidad bien ganada ya. (Como es el caso de «la alegría de la corte» en *Erec*.) Del mismo modo como el novelista se había divertido al contarnos el rapto del rey Arturo por una extraña fiera alada en dos ocasiones, el rapto de Jaufre por las hadas del lago (como si fueran ninfas de alguna leyenda clásica) le permite aprovechar este elemento fantástico de probable origen folclórico para algunas escenas pintorescas, tragicómicas, como las lamentaciones por el desaparecido Jaufre. Como en los relatos célticos, este mundo feérico está muy cercano al real, y la barrera

acuática que lo separa de él es de fácil paso. En el fondo esta aventura de un nuevo encuentro armado desmerece de su brillante comienzo, y el viaje a este mundo de las hadas para un triunfo generoso de calibre igual a otros anteriores vale poco la pena para el lector, un poco fatigado del viaje, que esperaba más novedades.

Como se ve, el autor de *Jaufre* une a su gusto por los motivos fantásticos una cierta pobreza para explotar y variar las situaciones. Está muy distante de Chrétien en lo que toca a saber aprovechar los posibles matices, misteriosos, suaves, sugestivos, de los episodios más o menos tradicionales; del mismo modo que dista de él por no plantear ningún grave problema ético o educativo. Su novela es distraída y, a pesar de su locuacidad excesiva en ocasiones, tiene buen ritmo narrativo. Es un buen ejemplo de relato artúrico sin trascendencias.

13

EL «ROMAN DE RENARD»: CARRERA DE UN HÉROE ANTICABALLERESCO

Entre 1175 y 1250 se va creando, por adiciones sucesivas, de modo colectivo y un tanto anónimo, un amplio conjunto de relatos en torno a un protagonista sorprendente, el zorro Renard; quien con su perfil taimado y audaz cruza a través de todo un ciclo de aventuras abigarradas, en un mundo animal animado al modo de la fábula clásica, pero más humanizado y desenvuelto en un mundo feudal cortesano, con intención satírica, como parodia de la sociedad medieval. En torno a este personaje cobran vida toda una serie de animales caracterizados con vigor de caricatura: Isengrin, el lobo, truhán engañado; Chantecler, el gallo petulante; Noble, el león, monarca cortesano; Tibert, el gato astuto; Brun, el oso torpe, y otros varios. Desfilan por su ámbito, y con ellos se crea un mundo novelesco de pintoresco colorido y de innegable plasticidad, que satiriza el mundo feudal y caballeresco de la Edad Media y nos presenta el negativo de la imagen cortés que ofrece la novela idealista, en una parodia hábil e implacable.

Esta obra curiosa es una voluminosa aglomeración, compuesta por la adición de unos treinta relatos menores, las «ramas» (francés, *branches*), que contienen cada una uno o varios episodios de la ajetreada historia de Renard. El protagonista es el centro de cohesión para la colección de relatos, de carácter, intención y mérito muy variables, que no están ordenados en una secuencia cronológica. (Estas «ramas» se enumeran con cifras romanas de I a XXVI, con tres adiciones de I *a*, I *b* y V *a*. Quince de estas «ramas», las fundamentales, se compusieron entre 1175 y 1205; las posteriores son de menor interés.) En ella han trabajado más de una veintena de poetas, clérigos dotados para la sátira, entre humorística y cruel, que han sabido tejer esa pintura «realista» sobre el esquema de un cañamazo fabulístico escolar.

La obra tuvo una notable popularidad. El testimonio más evidente de la misma es el desplazamiento y sustitución del antiguo nombre común del zorro en francés, *goupil* (del latín *volpeculus*, paralelo al castellano de 'vulpeja' o 'golpeja'), por el apelativo de Renard (del germánico *Reginardus*). Así el francés designa desde hace siglos al taimado animal con el término *renard*, que fue en su origen el apelativo de este personaje. Con el dibujo del «zorro» se acierta a crear un tipo vivaz, de una profunda vitalidad, que impregna de un realismo mordaz todo ese mundo que le rodea. El gusto por el realismo y por la sátira encuentra aquí un campo de acción. Y en este mundo animal, selvático y despiadado, el mundo de la lucha por la vida, que se colorea ahora de tonos feudales y burgueses a la moda de la época, se refleja una imagen del mundo que contrasta con la de la literatura cortés, en un contraste consciente y burlón.

Como señala J. Dufournet, la obra tiene una variación de motivos y de tendencias considerable. «En esta novela proteiforme, de coloración a trechos clerical y feudal, pasamos de la anécdota y la fábula esópica, testigos de los episodios del gallo Chantecler y del cuervo Tiecelin, a la epopeya cómico-heroica, que relata la larga rivalidad del lobo y el zorro, y al *fabliau*, como en la rama I *b*, mientras que en otros lugares predominan el exotismo y la magia (XXIII) o la sátira violenta y obscena (VII) de un clérigo exclaustrado que maltrata a los monjes de Corbie. El relato puede reducirse a una única historia agradable (IV) o presentarnos una amplia pintura de la aristocracia del bosque (I, II)».

Sus autores se han servido de la clave fabulística para trasponer a esta «epopeya animal» una perspectiva crítica sobre la sociedad de su época. Enmascarada en esos tipos animalescos se descubre una pintura feroz y cínica de la sociedad, y el vigoroso realismo fundamental se mezcla con la irónica fantasía de su decoración. A veces se alude al tono burgués o popular de esta «novela» (así, por ejemplo, S. Battaglia) para indicar ese realismo cómico de fondo, ese escepticismo moral que no perdona en su mordaz sátira a ninguno de los estamentos sociales y que se mofa de los más ensalzados valores de la época (de las reliquias, de las Cruzadas, de los monjes, de la justicia real, etc.). Hay, evidentemente, una cierta aproximación a la novelística realista de los *fabliaux o* de los cuentos en muchos episodios; pero el tono general de la sátira es propio de escritores

muy doctos, que denuncian con su burla la falsedad de la visión aristocrático-caballeresca del mundo.

Es una burla intencionada, cruel, escéptica, pero no revolucionaria; por el contrario, la esencia misma de la fábula parece postular cierta eternidad de ese mundo feroz y ahistórico, encubierto por una retórica superficial y carente de evolución. Evidentemente el término *roman* en el título del *Roman de Renard* no significa otra cosa que «relato en lengua vulgar», por oposición a la tradición latina de estas narraciones animalescas; es decir, el vocablo se usa con el valor más general y no con la acepción específica de «novela». La forma de estos relatos, abierta y fragmentada en episodios, no es la de una novela construida sobre un tema bien definido. Sin embargo, hay una aproximación de este género de relatos semifabulísticos y semialegóricos a la novela en muchos aspectos. El autor del primer poema de Renard se dirige al público que ha oído contar la historia novelada de Troya («cómo Paris raptó a Helena») y la de Tristán e Isolda, y también otros cuentos, *fabliaux* y canciones de gesta. (Según nos dice al comienzo de la rama V.ª) Por otra parte, como señala Bossuat, «pueden destacarse sin dificultad, en cualquier rama, detalles y reflexiones que evocan las novelas en boga en el siglo XII. El ritmo mismo y el tono de las réplicas parecen a veces calcados sobre estos modelos» (o. c., p. 126). También hay influencias de la épica y los *fabliaux*, pero la cercanía a la novela destaca en la pintura de los personajes. En efecto, «a diferencia de los fabulistas, los poetas medievales ponen en escena no sólo a los representantes de las especies animales, sino a individuos de caracteres precisos, provistos de nombres individuales» (*id.*, p. 111).

Esta individualidad que tienen los personajes del *Roman de Renard* los aproxima a los novelescos, del mismo modo que el ambiente feudal en que se mueven está muy próximo al de la épica y la novela cortés. En ese sentido, los personajes y el cuadro de estas narraciones tienen una vitalidad y un relieve histórico que supera la forma de los relatos breves; y sus figuras están por encima de las intrigas episódicas en que actúan. Bajo la máscara de Renard o Isengrin o el rey Noble hay algo más que un tipo esquemático o una figura alegórica, al menos en sus primeros tiempos. Porque no se agotan en la anécdota como los personajes de un *fabliau*, distintos poetas sucesivos han podido volver a usar sus figuras vivarachas en la continuación de

ese relato abierto. La referencia de este universo al creado por la novela cortés acentúa ese perfil paródico de la trama como un negativo taimado de la idealización romántica.

Éste es, pese a su carnavalesco disfraz bajo la máscara de los animales, un mundo más «realista», como hemos dicho. Aquí los móviles para la aventura son de una brutal urgencia; en primer lugar, el hambre, luego la envidia y la mala intención. Lo fantástico, bajo la forma de los milagros, es siempre visto como una farsa. Las formas de la cortesía sirven para encubrir el engaño; y toda la retórica aparece bajo su aspecto más ridículo: manifestación de la necedad y la vanidad de unos y recurso hábil de otros. El zorro Renard es un gran hablador; con su fácil palabra sabe atraerse a unos con halagos y embaucar a la justicia con promesas. Hipócrita por naturaleza, Renard se mueve bien entre los cortesanos y los religiosos. Su gran mérito consiste en triunfar sobre los más fuertes por su astucia, en un mundo donde la fuerza es el elemento dominante.

Las últimas refundiciones del personaje acentúan el carácter alegórico, hasta hacer de Renard una encarnación del Mal. Pero esto significa una degeneración de este tipo, símbolo mucho más complejo de lo que resulta en estos escritores moralistas de los siglos XIII y XIV. Renard es en las primeras narraciones un bribón que en este mundo bestial sobresale por su inteligencia.

ORÍGENES LITERARIOS

Jacob Grimm, en su *Reinhardt Fuchs*, publicado en 1834, desarrolla una teoría sobre los orígenes indoeuropeos de esa epopeya animal, anónima y popular, transmitidos por el folclore europeo durante largos siglos, que los germanos habrían difundido por Francia y los franceses habrían desarrollado luego en la tradición literaria. Leonard Sudre, en una obra de gran volumen, *Les sources du Roman de Renard*, en 1892, buscaba las fuentes de estos relatos en los cuentos de animales de tradición oral atestiguados en muchos folclores europeos, postulando un fondo muy antiguo y universal de estos episodios de fábula. Estas perspectivas de tendencia romántica, envuelta luego en un aporte de datos de aparato más positivo, que buscaban ese anónimo espíritu popular en la creación de esta forma literaria, no

gozan ya de crédito entre los filólogos. Las investigaciones de Paulino París y, sobre todo, la magistral disertación de L. Foulet, *Le Roman de Renart* (1914), han vuelto a plantear el problema de su creación en términos de una obra personal de varios artistas doctos y originales; no sólo unos recopiladores de narraciones de base popular como quería la hipótesis del tradicionalismo romántico. Las fuentes en que se inspiraron son bien conocidas dentro de la tradición fabulística que procede, en último término, de la literatura esópica, y que se ha difundido a través de versiones latinas de la Edad Media.

Las principales obras, en latín medieval, de esa tradición son: los *Romulus*, colecciones de fábulas en prosa o verso; el *Ecbasis Captivi*, epopeya animal del siglo X o XI; el *Gallus et Vulpes*, siglo XI, episodio fabulístico; la *Disciplina Clericalis*, de Pedro Alfonso, de principios del siglo XIII, y, sobre todo, el *Isengrinus*, escrito por el monje Nivard a mediados del siglo XII, que en un estilo pedante y complicado con múltiples alusiones y disquisiciones relata, con intención satírica, las andanzas y enemistad del zorro *Reinardus* y su compadre, el lobo *Isengrinus.*

Tanto en el *Ecbasis Captivi* como en el *Isengrinus* encontramos ya la fábula desarrollada en un relato de proporciones novelescas, esa «epopeya animal» de origen docto con todo un trasfondo de alusiones históricas y satíricas; por ejemplo, las críticas a la vida conventual y a los disfraces del lobo-monje y del zorro-cortesano. Por otra parte, como base más general, conviene recordar que Esopo era uno de los *autocres minores*, de lectura obligada en las escuelas medievales, y que otros autores del siglo XII traducen sus fábulas, como hace María de Francia. La tradición de la fabulística, aumentada por préstamos orientales de transmisión indirecta, de origen indio, árabe y judío, es muy rica y muy extendida en toda la Edad Media. El paso de estos relatos cortos, sueltos y ejemplares en su moraleja, a la narración larga, con caracteres fijos, es el eslabón esencial entre la novela del zorro y la fábula, y este paso está dado en las narraciones medievales latinas ya aludidas, obras de pretensión satírica y docta. «Diversión de clérigos», ha llamado J. Dufournet a esta obra colectiva que representa una «colaboración fecunda de la imaginación antigua y del espíritu medieval». Pero la versión en lengua romance y lo cuidado de la narración muestran que la obra no está dirigida sólo a los clérigos, sino a un público más amplio.

Al mismo tiempo los autores cuentan con toda la literatura cortés, que resulta parodiada en muchos episodios. Así, por ejemplo, en la rama I *b*, «Renard, tintorero y juglar», aparece el zorro disfrazado como un juglar bretón, que dice conocer las principales novelas artúricas, y clásicas, y algunos relatos épicos, mientras que en su modo de hablar, en cómico *franglais* de la época, parodia el *patois* anglo-francés que debía de caracterizar a muchos de esos *conteurs*.

En el comienzo de la rama II se cita el *Roman de Troie*, el *Roman de Ivain* (de Chrétien) y el de *Tristán*, de un enigmático La Chievre, autor desconocido para nosotros, entre los relatos que se supone que ya conoce el público a quien el autor se dirige.

Estos *seigneurs*, que han oído contar tales historias, junto con *fabliaux* y *chansons de geste*, forman también el público de la novela de Renard en primera instancia; luego quizá también burgueses, villanos y clérigos puedan reír y gustar de las aventuras del zorro, que no es un protagonista tan aristocrático ni exclusivo como los héroes románticos de novela cortés. En algunos personajes creemos percibir ecos caricaturescos de otros de novela; así, por ejemplo, el rey Noble con su corte puede evocar en momentos al rey Arturo (cuando se resiste a condenar a Renard por adulterio en lo que considera un delito por amor), o la loba Hersent puede recordar a Isolda cuando se dispone a jurar con una fórmula ambigua que no ha engañado a su marido. (Y la misma reina, la leona Fière, está bien dispuesta hacia Renard.)

En fin, evidentemente, la soltura del estilo narrativo y de la descripción y la agilidad de los coloquios en estos octosílabos pareados muestran que sus autores han aprendido la técnica narrativa de los novelistas contemporáneos. El lenguaje supera en frescura y en variedad, por su mezcla de estilos y por su riqueza de vocabulario, a las novelas sentimentales e idealistas; y en gran parte la gracia de esta obra consiste en ese manejo incomparable del idioma francés, con una vivaz adecuación a las situaciones, con una inmediata desvergüenza y una jovialidad coloquial muy expresiva.

Hay en la composición de los episodios ecos contemporáneos que han permitido la datación de algunas ramas. Así, por ejemplo, en la rama V *a*, el rey Noble reclama la opinión del consejero real, el camello, legado papal, que se expresa en una jerga latino-franco-italiana de modo pedante y jurídico. Foulet reconoció en este personaje la caricatura de una persona

de la época: el cardenal Pedro de Pavía, legado del papa Alejandro III en la corte de Luis VII de Francia en los años 1174-1178. En la rama XI, «Renard empereur», en que el zorro pretende usurpar el trono real, se ha visto una crítica violenta del papel histórico desempeñado por Juan sin Tierra al apoderarse del trono inglés en ausencia de su hermano Ricardo Corazón de León en 1193, haciendo publicar su falsa muerte. (Podría recordar también la traición de Mordred con la reina Ginebra en ausencia de Arturo.)

Esta mezcla de rasgos tradicionales, de tradición escolar o de origen popular, con datos nuevos, tomados de la observación aguda de la realidad contemporánea, su expresión con una gran habilidad narrativa y su ritmo en el relato, confiere amenidad a esta obra tan prolífica.

ARGUMENTO DE LA OBRA DE PIERRE DE SAINT CLOUD

Según L. Foulet, el núcleo más antiguo de esta compilación está constituido por las ramas II y V *a*, que encajan como formando un mismo relato. Su autor podría ser, según él, el poeta Pierre de S. Cloud, citado por los anónimos autores de las ramas XVI y XXV como autor de «las aventuras y cuentos de Renart» «puestos en verso».

A través de su análisis del poema más antiguo pueden destacarse algunos rasgos de la personalidad de este escritor. De notables conocimientos literarios, interesado en la parodia de los procedimientos jurídicos, que evoca con evidente conocimiento, posee una cultura mundana y una cierta experiencia de los círculos cortesanos, en los que hay que figurarse su actividad.

Vale probablemente la pena resumir el argumento de este núcleo inicial, que atraerá tantas continuaciones episódicas, para destacar el modo de composición de esta obra.

La rama II comprende seis episodios: en los cuatro primeros se nos cuentan los encuentros del zorro con cuatro animales, a los que intenta jugar una mala pasada: Chantecler el gallo, el abejaruco, el gato Tibert y el cuervo Tiecelin. Son cuatro episodios, uno a continuación de otro, sin nexo de unión. El autor logra la representación muy clara de la escena mediante el coloquio de los personajes. Resultan especialmente logrados el primer episodio del gallo Chantecler, petulante y airoso, en su charla con la gallina

Pinta, temerosa y asustada, que interpreta un sueño premonitorio del gallo, y el coloquio con el ladino Renard; y también el cuarto, que es un desarrollo dramático de la famosa y antigua fábula del cuervo con el queso y el zorro.

Es éste un ejemplo muy claro de cómo el esquema de la fábula resulta ampliado y escenificado por nuestro autor. A las cuatro o cinco líneas del apólogo griego corresponden aquí unos 180 versos (843 a 1.022), en los que se nos cuenta cómo el cuervo consiguió su queso, su lugar de residencia en el bosque, y se pinta su animada charla con el engañoso adulador. Es más, el autor amplifica incluso las pretensiones del zorro, que no sólo quiere el queso, sino que espera merendarse con él al cuervo. Así, cuando el queso cae de las garras del pájaro, a su tercer intento por demostrar su hermosa voz, Renard se finge cojo y molesto por el olor del queso que tiene a sus pies y ruega al cuervo que baje a buscarlo. Luego Renard falla este último intento y se queda sólo con algunas plumas del escarmentado Tiecelin.

El quinto y sexto episodios nos presentan ya a Isengrin el lobo, el rival de Renard, y su mujer, la loba Hersent. Renard llega al cubículo del lobo en su ausencia y en un coloquio casi cortesano la loba se le ofrece para un asalto amoroso. Después de esta unión adúltera Renard golpea, ultraja e insulta a los lobeznos y saquea la morada del lobo antes de escapar.

A su llegada, Isengrin se lamenta de lo sucedido; Hersent responde a sus insultos protestando de su inocencia. Ambos salen en persecución del zorro. Renard se esconde en su madriguera; y la loba, premiosa en su persecución, queda encajonada en la estrecha entrada de la misma cueva. El zorro aprovecha la situación para acudir y violar a su gusto a la señora de Isengrin, ante la vista de su marido, que viene en su socorro. Al fin, con violentos tirones de cola, el lobo logra sacar malherida a su comadre del agujero, mientras Renard, seguro en su refugio, hace falsas protestas de inocencia.

Aquí sigue, aproximadamente, el texto de V *a.* El lobo Isengrin, abrumado por el ultraje, decide presentarse con su mujer en la corte del rey, el león Noble, para solicitar justicia. Allí van ambos y exponen su queja. El león, buen rey cortesano, ve en el delito de Renard una disculpa, si lo ha hecho «por amor». Es un rey que, a la moda de la novela caballeresca o nuevo Arturo, «por su gran franqueza no quiere sufrir de ningún modo que fuera en su corte maltratado un hombre de amores acusado» (vv. 425-428), y encomienda el asunto a sus cortesanos, después de solicitar la opinión del lega-

do papal, el camello Musart (el Necio), que se expresa de modo retórico y caricaturesco, como ya hemos comentado. El parlamento de las bestias cortesanas, que discuten según los hábitos jurídicos de la época el pleito del lobo, es una discusión pintoresca en que destacan los discursos del oso Brun, que acusa también de traición a Renard, y el del ciervo Brichener, cortesano y formalista. Se acuerda pedir la discusión del pleito por ambos interesados ante un árbitro imparcial. El león designa para ello al perro Roenel, y se acuerda el juramento público, que será después de la misa del domingo. Mientras se convoca al zorro para el día fijado, Isengrin visita a Roenel para, con este cohecho del juez, preparar una celada. El perro planea hacerse el muerto y obligar a Renard a prestar juramento sobre su dentadura, como si fuera la reliquia de un santo, para atraparlo tan pronto ponga la pata entre sus dientes. Por otra parte, Roenel avisa a cuarenta mastines para que estén al acecho y Renard no consiga escapar de la celada. El día fijado para el juicio acuden los animales del bosque, enemigos, amigos y curiosos. Renard, al ver suspirar al supuesto cadáver, no se acerca a jurar sobre la dentadura y prefiere alejarse de tan peligrosa reliquia. Los perros salen tras él en una carrera, descrita como una persecución épica, que acaba con el retiro del zorro, herido y despellejado, a su madriguera.

Esta parodia de una corte feudal y de un proceso judicial tiene detalles muy significativos. Así, por ejemplo, el carácter del león, que siente cierta debilidad por Renard, acusado de amores, y que desconfía de la virtud femenina de Hersent, pero que encomienda la decisión al consejo de sus barones, después de oír la retórica alocución del enviado papal. Parodia de términos jurídicos hay en la asamblea de nobles, que deciden, según una pauta formalista, que no puede condenarse a Renard sin haber oído su defensa, dada la parcialidad de los acusadores. No deja de ser curioso que después de tan imparcial solución el árbitro elegido, el perro Roenel, como juez del conflicto, se deje corromper muy fácilmente por el lobo para despachar de modo sumario al acusado Renard. En todo ello hay una burla del procedimiento jurídico por un autor a quien le era familiar; burla que, como se ha observado, está más dirigida contra las personas que contra las instituciones en sí, y es más satírica que revolucionaria.

La falsedad femenina de Hersent, lujuriosa y perjura, supone un contrapeso al maligno y diablesco carácter de Renard; y el papel de Isengrin,

marido engañado y befado, ridículo y vengativo, parece el de alguno de esos otros maridos en situación similar de los *fabliaux*.

El éxito de esta parodia parece demostrado por la imitación del tema en la rama I (escrita hacia 1179, unos cinco años después) en una nueva escenificación más amplia.

EL PLEITO CONTRA RENARD Y SU FAMOSA VICTORIA

El éxito de la obra de Pierre de Saint Cloud incitó enseguida a otros imitadores. El más dotado de estos cantores anónimos de las aventuras del zorro es el autor de la rama I, la más famosa de la colección. Es la conocida como «la rama del pleito», porque describe el que comenzó Isengrin, como marido ultrajado, contra Renard ante la corte del león Noble. Su autor, que dice admirar la obra de Pierre de Saint Cloud («Perrot» en su texto), lamenta que no nos haya relatado el pleito que se produjo tras la violación de Hersent, y se ofrece a relatarlo continuando la obra.

El argumento comienza a la manera de una novela artúrica. Por las fiestas de la Ascensión el rey Noble ha reunido su corte plenaria, con asistencia de todos sus grandes vasallos, a excepción de Renard. Isengrin expone la queja contra el ausente. Diversos animales toman partido en la discusión sobre si Renard debe sufrir una dura condena o ser absuelto. Ya parece que va a librarse, e Isengrin, «con la cola entre las piernas», se ha sentado, en medio del ridículo, cuando aparece un triste cortejo. Entran el gallo Chantecler y sus compañeras, las gallinas Pinta, Blanca y Rojilla, llevando sobre un carro fúnebre el cadáver mutilado de una gallina. Es un nuevo crimen de Renard, que ha devorado a otras tres de sus hermanas, expuesto por el gallo entre el batir de alas y los desmayos de las cuatro gallinas ante el rey. Frente a esta nueva petición de justicia, Noble accede a castigar al criminal. Pero antes se celebran los funerales de Coupée, la difunta gallina, en una pintoresca parodia de los ritos religiosos. Sobre la tumba de la mártir se realizan milagros: la liebre Cobarde se recupera de unas fiebres e Isengrin de un fingido dolor de orejas.

El rey despacha emisarios a Renard para que se presente ante la corte. Los dos primeros, el oso Brun y el gato Tibert, engañados por Renard,

vuelven ante la corte en mísero estado. Al fin Grimberto, el hurón, logra traer a Renard, quien confía en su astucia para salvarse.

En el juicio se exponen todas las quejas contra él, y a pesar de su ladina defensa, el clamor de sus enemigos logra la condena. Cuando ya está siendo conducido a la horca, en medio de generales insultos, Renard pide una ocasión de hacer penitencia. Propone tomar el hábito de cruzado y marchar a Tierra Santa en peregrinación. El rey Noble, que tiene siempre una debilidad afectiva en favor del zorro, le concede esta gracia. Le traen el hábito de peregrino, la cruz y el manto y el bordón; y el zorro perdona piadosamente a sus enemigos antes de emprender su viaje.

Rápidamente se aleja. De paso golpea con el bastón a Cobarde, la liebre; y, ya lejos del alcance de los cortesanos, se vuelve hacia ellos desde lo alto de una roca. Allí dirige al rey una insolente arenga: «¡Señor, escuchadme! ¡El sultán Noradino os saluda por boca del buen peregrino que soy yo! ¡Todos los paganos os temen y están dispuestos a huir en cuanto os vean!». Y se despoja de los signos de peregrinaje, se frota el trasero con el hábito de cruzado y luego se lo arroja despectivo a la cara del rey.

Noble, indignado, lo persigue hasta su castillo de Maupertuis, donde Renard está a salvo en su fortaleza feudal, cuidado por su familia.

La pintura de la corte, con la parodia del juicio y de los funerales, del ceremonial cortesano y religioso, está hecha con mucha gracia y habilidad. Y ese último gesto de Renard, acogido a la peregrinación para salvarse de la horca, que picotea y se mofa del hábito de cruzado impunemente, entre afilados sarcasmos, es uno de esos ademanes de magnífica audacia que caracterizan para siempre al personaje.

Las chanzas y trampas del maligno e incorregible bribón se repetirán en decenas de episodios. La fama del zorro Renard se extenderá con las versiones a otros idiomas. La más temprana de éstas, compuesta poco después de 1180, es la del alsaciano Henri le Glichezare, en alemán: *Reinhart Fuchs*, reelaboración personal en un amplio relato novelesco de las primeras ramas del *Renard.* De principios del siglo XIII es la versión italiana anónima *Reinardo e Lisengrino*, de carácter peculiar.

Hacia 1250 la rama I fue adaptada al flamenco por un poeta llamado Willem en su *Reinaert de Vos.* Esta adaptación tuvo un éxito notable en los países de lengua germánica, y gracias a ella la popularidad de Renard su-

peró en diversos países europeos las fronteras de la Edad Media, mientras que en Francia se extinguió en el siglo xv. De ese *Reinaert* dependen versiones posteriores en lenguas germánicas, de las cuales la más famosa es la de Goethe, *Reineke Fuchs.*

Además de las ramas añadidas a la colección, en Francia hubo otras composiciones más personales y espectaculares sobre el zorro a partir de 1250. Bajo la máscara de los animales se extrema la alegoría y la sátira moralizadora. Se fustiga la *renardie* (hipocresía y engaño) de los hombres y en especial de las órdenes mendicantes. Entre estas reelaboraciones, donde Renard es más bien tipo y símbolo de inmoralidad, las más importantes son: el anónimo *Couronnement de Renard* (escrito después de 1250), *Renard le Nouvel* (compuesta hacia 1288 por Jacquemard Geleé), y el larguísimo *Renard de Contrefait*, ya en el siglo xiv.

NOTA BIBLIOGRÁFICA*

DE LA ÉPICA A LA NOVELA DE AVENTURAS

Sobre todo en autores alemanes es frecuente calificar las novelas artúricas en verso como épica cortés. Así, por ejemplo, en el libro de K. O. Brogsitter *Artusepik*, Stuttgart, 1965, que ofrece una excelente visión panorámica y ordenada de estas obras, así como una cuidada y rica bibliografía, no se insiste en nuestra distinción. Tampoco, por ejemplo, en el libro de L. Pollmann, *La épica en las literaturas románicas*, recientemente traducido al castellano, Barcelona, 1973, pp. 92-133. (A mi parecer, es un tanto simplista en sus categorías.)

La distinción se hace en otros desde distintos puntos de vista: *cf.*, por ejemplo, H. Schneider: *Heldendichtung*, *Geistlinchendichtung*, *Ritterdichtung*, 1943 (3.ª ed.); en los tres artículos de *Chanson de geste-Hofischer Roman*, Heidelberg, 1963, etc. En el libro de E. Dorfman *The Narreme in the Medieval Romance Epic*, Toronto, 1969, se indica que el esquema estructural de la novela y la epopeya difiere tan sólo por la presencia o ausencia del erotismo; pero esto me parece también simplificar en exceso la cuestión. Como ya apunté, el libro de E. Koehler, *Ideal und Wirklichkeit* (1956), ya citado, y algunos artículos de su *Trobadorlyrik und hofischer Roman* (1962) orientan muy bien el tema hacia la conexión sociológica. Para la épica puede verse, en la misma dirección, la obra de M. Waltz, *Rolandslied*, *Wilhelmslied*, *Alexiuslied. Zur Struktur und geschichtlichen Bedeutung*, Heidelberg, 1965.

* Tal como se indica en el prólogo, mantenemos las referencias bibliográficas empleadas para la versión original de estas obras, y limitamos la actualización a la mención de las traducciones al castellano de algunas obras de especial relevancia. (*N. del ed.*)

El libro de J. Stevens *Medieval Romance. Themes and approaches*, Londres, 1973, que subraya bien algunas de las características y convenciones del género.

EL AMOR CORTÉS

CAMPROUX, C., *Le joy d'amour des trobadours*, Montpellier, 1965.

FRAPPIER, J., «Le concept de l'amour dans les romans arthuriens», en *Bulletin bibl. de la Société internationale arthurienne*, 1970.

KOEHLER, E., en sus dos obras cit., especialmente en el cap. V de *Ideal und Wirklichkeit*, pp. 139-80.

LAZAR M., *Amour courtois et fin'amors*, París, 1965.

LEWIS, C. S., *The Allegory of Love*, Londres, 1958 (red.). [Hay trad. esp.: *La alegoría del amor*, Editorial Universitaria, Buenos Aires, 2000].

MARROU, H. I., *Les Trobadours*, París, 1971 (publ. en 1960 con el pseudónimo de *H. Davenson*).

NELLI, R., *L'érotique des troubadours*, Toulouse, 1963.

POLLMANN, L., *Die Liebe in der hochmittelalterlichen Literatur Frankreichs*, Francfort, 1966.

Más bibliografía puede verse en el apéndice al libro de A. Viscardi, *Le letterature d'Oc et d'Oil*, Milán, 1967 (2.ª ed.), y en el de P. Zumthor *Essai de poétique médiévale*, París, 1972.

Para su relación con España, *cf.* alguna bibliografía en F. López Estrada: *Introducción a la literatura medieval española*, Madrid, 1970 (3.ª ed.).

CUESTIONES DE POÉTICA

CURTIUS, E. R., *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. esp., México, 1955.

MARX, J., *Nouvelles recherches sur la littérature arthurienne*, París, 1966.

VINAVER, E., *Form and Meaning in Medieval Romance*, Oxford, 1966.

—, *The Rise of Romance*, Oxford, 1971.

ZUMTHOR, P., *Essai de poétique médiévale*, París, 1972.

EL HUMANISMO ROMÁNTICO

A los estudios citados en el cap. 1, a propósito del «Renacimiento del siglo XII», podrían añadirse otros. Entre los más modernos, citemos el de P. Wolff: *L'éveil intellectuel de l'Europe du IXe au XIIe siècles*, París, 1971, y el de W. Wetherbee: *Platonism and Poetry in the Twelfth Century. The literary Influence of the School of Chartres*, Princeton, 1972. Muy interesante es el vol. colectivo sobre *L'humanisme médiéval*, París, 1964 (ed. por A. Fourrier). Para la historiografía y el mecenazgo de las cortes es fundamental la obra de R. R. Bezzola, ya citada. Sobre la influencia de Ovidio puede verse el artículo de S. Battaglia recogido ahora en *La conscienza letteraria nel Medioevo*, Nápoles, 1960, y las notas de J. B. Friedmann, *Orpheus in the Middle Ages*, Cambridge, Mass., 1970.

Sobre la representación de la Antigüedad, *cf.* los artículos de J. Frappier, O. Jodogne (*Hum. Med.*) y de R. Marichal (*Entr. Ren.*) en las obras colectivas sobre el humanismo del siglo XII; y el artículo de G. Raynaud de Lage «Les Romans antiques et la représentation de l'Antiquité», en la rev. *Le Moyen Age*, 67, 1961, pp. 247-291.

Sobre Alejandro, *cf.* P. Meyer: *Alexandre le Grand dans la litt. fr. du moyen âge*, París, 2 vols., 1886; G. Cary: *The medieval Alexander*, Cambridge, 1956; A. Roncaglia, en *Chanson de Geste und höfischer Roman*, Heidelberg, 1963.

Sobre la tríada clásica, *cf.* Wilmotte: *L'évolution du roman français aux environs de 1150*, París, 1933, y G. Cohen: *Chrétien de Troyes et son oeuvre*, París, 1931 (cap. II, pp. 31-74).

Sobre la educación pueden verse el librillo de P. Riché, *De l'éducation antique a l'éducation chevaleresque*, París, 1968, y el de J. Le Goff, *Los intelectuales en la Edad Media*, trad. esp., Buenos Aires, 1965.

Sobre la influencia en la lírica de los textos latinos, *cf* P. Dronke: *Medieval Latin and the rise of European Love Lyric*, Oxford, 1965-1966, dos volúmenes.

EL REY ARTURO

Para toda la literatura artúrica es esencial el manejo del manual colectivo editado por R. S. Loomis, *Arthurian Literature in the Middle Ages* (citado en

adelante como *A. L. M. A.*), Oxford, 1959. (En 1969 se ha reimpreso por cuarta vez.) Los caps. de K. H. Jackson sobre el rastro histórico y legendario de Arturo, y de R. S. Loomis sobre la difusión de las leyendas sobre él, son especialmente interesantes. (Este manual ha venido a sustituir al gran libro de J. D. Bruce, *Evolution of the Arthurian romance*, publ. en 1923 y hoy muy difícil de encontrar y atrasado en noticias.)

Muy útil, a pesar de su concisión, resulta el de K. O. Brogsitter, *Artusepik*, Stuttgart, 1965 (espléndida bibliografía).

En cambio, el volumen colectivo editado por K. Wais, *Der arthurische Roman*, Darmstadt, 1970, que recoge, traducidos al alemán, algunos artículos importantes, resulta muy limitado y no añade bibliografía.

Además del libro de E. Faral ya citado, podemos recordar el de E. K. Chambers, *Arthur of Britain*, Londres, 1927, y el de J. P. Tatlock *The Legendary History of Britain*, Berkeley, 1950.

E. Koehler y R. R. Bezzola han mostrado el trasfondo político de esta literatura claramente en sus obras ya citadas.

En plan de divulgación, y sin mucho sentido crítico, son curiosos los libros de G. Ashe, *King Arthur's Avalon. The Story of Glastonbury*, Londres, 1973 (2.ª ed.), y *The Quest for Arthur's Britain*, Londres, 1971 (2.ª ed.), donde se dan datos arqueológicos y se mezclan algunas leyendas.

Sobre Merlín puede consultarse, además de los artículos del colectivo *A. L. M. A.*, el libro de P. Zumthor, *Merlin le Prophète*, Lausanne, 1943.

Sobre la difusión de la literatura artúrica es muy claro J. Marx en su ya citado *Nouvelles Recherches sur la litterature arthurienne*, París, 1966.

TRISTÁN E ISOLDA

BÉDIER, J., *Le roman de Tristan par Thomas*, París, 2 vols., 1902-1905.

FOURRIER, A., *Le courant realiste dans le roman courtois*, París, 1960.

LE GENTIL, P., «La légende de Tristan lue par Béroul et Thomas. Essai d'interpretation», en *Romance Philology*, 1953, y trad. al alemán en *Der arth. Roman*, págs. 134-164.

MERGELL, B., *Tristan und Isolde*, Maguncia, 1949.

NEWSTEAD, H., F. WHITEHEAD y W. T. H. JACKSON en sus respectivos artículos, en *A. L. M. A.*

RANKE, F., *Tristan und Isold*, Munich, 1925.

SCHOPPERLE, G., *Tristan and Isold*, Francfort-Londres, 2 vols., 1913 (reeditado en 1959).

E. Koehler discute algunos de los artículos recientes sobre el tema en el apéndice a la 2.ª ed. de *Ideal und Wirklichkeit* (1970).

Sobre el proceso de Isolda, *cf* P. Jonin: *Les personnages feminins dans les romans français de Tristan au XIIe siècle*, Gap., 1958.

El conocido libro de Denis de Rougemont, *L'amour et l'Occident*, ha sido reeditado en la colección «10/18» hace pocos años. [Hay trad. esp.: *El amor y Occidente*, Kairós, Barcelona, 2006 (1986)].

Sobre G. de Estrasburgo véase el libro de G. Weber, *Gottfried von Strassburg*, Stuttgart, 1968 (3.ª ed.), con buena bibliografía.

El estudio de F. Barteau *Les Romans de Tristan et Iseut. Introduction a une lecture plurielle*, París, 1972, intenta una interpretación del significado de la leyenda según las técnicas más recientes del análisis literario.

CHRÉTIEN DE TROYES

BEZZOLA, R. R., *Le sens de l'aventure et de l'amour*, París, 1947 (sobre Erec), ed. alemana abreviada, Hamburgo, 1961.

COHEN, G., *Chrétien de Troyes et son oeuvre*, París, 1931.

DE RIQUER, M., *La leyenda del Graal y temas épicos medievales*, Madrid, 1968.

FRAPPIER, J., *Chrétien de Troyes. L'homme et l'oeuvre*, París, 1957 (1968, 2.ª ed.). (Estudio claro y nota bibliográfica cuidada.) Resumido en *A. L. M. A.*

—, *Étude sur Yvain*, París, 1969.

—, *Chrétien de Troyes et le mythe du graal*, París, 1972 (2.ª ed. con reciente bibliografía comentada).

HOFER, ST., *Chretien de Troyes*, Graz, 1954.

KELLERMANN, W., *Aufbaustil und Weltbild Chrestiens von Troyes im Percevalroman*, 1936.

LOOMIS, R. S., *Arthurian Tradition and Chretien de Troyes*, Nueva York, 1949.

MARANINI, L., *Personaggi e immagini nell opera di Chrétien de Troyes*, Milán, 1966.

PATH, H. R., *El otro mundo en la literatura medieval*, trad. esp., México, 1956.

Para la influencia de Chrétien en Alemania, además de los citados, *cf.*

POLLMANN, L., *Chretien de Troyes und der Conte du Graal*, Tubinga, 1965.

WAPNEWSKI, P., *Hartmann von Ane*, Stuttgart, 1963.

CICLO NOVELESCO DEL SANTO GRIAL

Edición y traducción de *Jaufre* por R. Lavaud y R. Nelli en el volumen *Les Troubadours*, Brujas, 1960. (El volumen contiene también la novela *Flamenca*.)

EL CICLO DEL LANZAROTE - GRIAL

BOSSUAT, R., *Le Roman de Renard*, París, 1967.

DUFOURNET, J., ed. y prólogo: *Le Roman de Renard*, París, 1970. (En España, NOGUÉS, F. J., *Estudios sobre el Roman de Renard. Su relación con los cuentos españoles y extranjeros*, Salamanca, 1956.)

FLINN, J., *Le Roman de Renard dans la litt. française et dans les litt. etrangères au Moyen Age*, París, 1963.

FOULET, L., *Le Roman de Renard*, París, 1914.

JAUSS, H. R., *Untersuchungen zur mittelalterlichen Tierdichtung*, Tubinga, 1959.

APÉNDICE

SOBRE LAS NOVELAS ANTIGUAS Y LAS DE NUESTRO SIGLO DE ORO

SOBRE LAS NOVELAS ANTIGUAS Y LAS DE NUESTRO SIGLO DE ORO[1]

Desde que publiqué, hace ya más de treinta años, mi ensayo sobre *Los orígenes de la novela* (1972), la bibliografía especializada sobre los relatos novelescos de griegos y romanos ha crecido torrencialmente, y la consideración de la aparición y el desarrollo del último género literario en la etapa final de la tradición helenística se ha convertido en un capítulo amplio e importante en todos los manuales de Historia de la Literatura Griega y Latina. (Una idea de los actuales progresos la ofrece ahora la bibliografía recogida por N. Holzberg, muy bien ordenada en unas treinta páginas, aunque dista mucho de ser una lista completa).[2] Ciertamente, queda todavía quien se empeña en escribir de la aparición de la novela como un invento de la modernidad, olvidando el gran interés y la influencia de estos relatos precursores de la Antigüedad, pero no es ya lo usual. Cualquier perspectiva seria sobre el género novelesco debe partir de los textos griegos y romanos y subrayar sus reflejos en la literatura posterior. Como lo hace, de manera ejemplar, el ameno y brillante libro de Margaret Anne Doody, *The True Story of the Novel* (1996), con su larga perspectiva desde los relatos griegos hasta las novelas del siglo XVIII, y sus análisis de los motivos recurrentes y esenciales en el género.

Pero ahora quisiera destacar, sin entrar en un análisis a fondo de los textos ni en muchas precisiones sobre su contexto original, de manera puntual y breve lo que esos relatos novelescos antiguos aportaron a la tradición literaria española de nuestro Siglo de Oro.

I

Comencemos por recordar que las dos novelas griegas más antiguas que conocemos, la de *Quéreas y Calírroe* de Caritón de Afrodisias y la de *Antía y*

Habrócomes o *Efesíacas* de Jenofonte de Éfeso (que son, respectivamente, de finales del siglo I y comienzos del II d.C.) no fueron conocidas en Europa hasta bien entrado el siglo XVIII. (La primera versión castellana directa de ambas es de 1979, en la «Biblioteca Clásica Gredos»). Esas dos novelas de amor y aventuras representan la primera etapa del género, de la llamada «época presofística», anteriores a las tramas más complejas y de estilo más elaborado y algo barroco marcado por la retórica y la estética de la llamada «Segunda Sofística».

Resulta atractivo imaginar cómo, de haberse conocido en el Renacimiento, estas primeras novelas, con su erotismo «romántico», con sus escenas dramáticas y su técnica narrativa un tanto ingenua, podrían haber diseñado nuevos senderos al arte de la novela. Pero el tardío redescubrimiento de esos textos, que fueron ignorados de los bizantinos, y que están atestiguados por un manuscrito único, retardó su lectura y difusión hasta el siglo XVIII. Eso ha hecho que sean novelas poco leídas incluso ahora, a pesar de que la de Caritón es una narración muy conseguida desde el punto de vista de sus efectos dramáticos y melodramáticos. Es, además, el precedente más antiguo de la «novela histórica». Y la de Jenofonte, de estilo más descuidado y apresurado, no deja de presentar episodios muy curiosos.

Tampoco la novela de Longo, *Dafnis y Cloe* o *Pastorales de Lesbos* (del último tercio del siglo II), parece haber tenido influencias en las novelas de nuestro Siglo de Oro, aunque el género pastoril estaba entonces en boga y este texto era bien conocido desde mediados del siglo XVI, y logró prontas traducciones en otras lenguas europeas. En Francia, Longo fue traducido admirablemente por el gran traductor J. Amyot, hacia 1559, y esa versión se reeditó muchas veces. También en italiano, inglés, y alemán hubo versiones y ediciones varias en los siglos XVI y XVII. En castellano, en cambio, la primera traducción fue la de D. Juan Valera, en 1880. (Y por las mismas fechas la tradujo al ruso otro gran novelista, D. Merejkovsky.) Tal vez el fuerte erotismo pagano y sensual del idilio pastoril y los frecuentes desnudos de la obra retardaron ese traslado al castellano. Es muy interesante además leer el prólogo de D. Juan Valera, que, a fines del siglo XIX, aún se obliga a presentar excusas por verter una novela tan atrevida. En su versión, Valera retoca y depura algunos pasajes de contenido homosexual, como concesión a la época. (Valera no era, desde luego, ningún mojigato.)

En contraste, fueron grandes los ecos, y enorme el prestigio, logrados en nuestro Siglo de Oro por las obras de Aquiles Tacio y Heliodoro. Tanto *Leucipa y Clitofonte* como las *Etiópicas* contaron con numerosos lectores y marcaron un cierto rumbo en la narrativa de ficción. La complicada trama de la *Historia etiópica* de Heliodoro fue extraordinaramente apreciada y elogiada por preceptistas y escritores muy diversos de la época barroca. Desde Lope a Gracián pasando por López Pinciano y Cervantes hallamos fervorosos elogios de la enredada composición y el barroco dramatismo de Heliodoro. La historia de todas estas influencias está muy bien estudiada en el libro de Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro* (1996), que recoge trabajos anteriores y con fina agudeza crítica va analizando los reflejos de esos modelos griegos en las siguientes obras: *Clareo y Florisea* de Núñez de Reinoso (Venecia, 1552), *Selva de aventuras* de Jerónimo de Contreras (1565), *El peregrino en su patria* de Lope de Vega (1604), *Los trabajos de Persiles y Segismunda* de Miguel de Cervantes (1617), *Los amantes peregrinos Argelia y Lucenrique* (hacia 1623, anónimo e inédito), *Historia de Hipólito y Aminta* (1627), *Historia de las fortunas de Semprilis y Genorodamo* (1627), *Eustorgio y Cloriline*, *Historia moscóvica* (1629), *El león prodigioso* de Cosme Gómez de Tejada (1636), *El Criticón* de Baltasar Gracián (1651, 1653, 1657), y *Entendimiento y Verdad*, *amantes philosóphicos*, del mismo Cosme Gómez de Tejada (1673). Se sigue hablando de «novela bizantina» para designar este tipo de relatos, por pura tradición hispánica, pero sería mucho más correcto hablar de «novelas de prototipo griego», puesto que ya sabemos que estos relatos helénicos son muy anteriores a la literatura bizantina, y que, por otro lado, existen auténticas novelas bizantinas (del siglo x al xix, también inspiradas en esos mismos modelos). Como se ve por los títulos mencionados, la influencia de esas novelas antiguas se extendió durante un siglo, aunque el apogeo de la misma se sitúa a finales del xvi y comienzos del xvii.

En esta moda la literatura española sigue la pauta de otras literaturas europeas. Podemos recordar en breves apuntes las fechas de las traducciones de Aquiles Tacio y de Heliodoro.

Leucipa y Clitofonte se tradujo al italiano en 1546, al latín en 1554 (en Basilea), al francés en 1568, al inglés en 1579, y al alemán mucho después, en 1670; el texto griego se editó en 1601. La novela de Núñez Reinoso, *Clareo y*

Florisea (Venecia, 1552), se insipiraba en *Amorosi ragionamenti* (1546) de Ludovico Dolce (que, a su vez, lo tomó de la versión latina de Annibale della Croce, que tradujo al latín los últimos cuatro libros de la novela griega, en 1544). La traducción castellana, con el título de *Los más fieles amantes Leucipe y Clitofonte*, en una versión un tanto libre y moralizada, apareció en 1617. Volvió a traducir la novela al castellano Pellicer, hacia 1628, pero esa versión se perdió. Quizá también Quevedo pensó en algún momento en una versión nueva.

La novela de Heliodoro, al que cita ya Poliziano hacia 1498, tuvo su *editio princeps* en 1534, y se tradujo al francés en 1547, al latín en 1552, al alemán en 1554, al italiano en 1559, y al inglés en 1569. En España tuvo varias versiones: la primera, la del humanista Francisco de Vergara (hacia 1548) quedó inédita y se perdió pronto. La segunda, realizada por «un secreto amigo de su patria», se editó en Amberes en 1554 (con reediciones en Toledo, 1563 y Salamanca, 1581). La tercera fue la de Fernando de Mena, en 1587, en Alcalá. (Se reeditó luego en Barcelona, 1614; Madrid, 1615; París, 1616, y en Madrid a finales del XVIII, en 1787). Notemos cómo hubo varias ediciones de la novela en fechas muy próximas a la imitación cervantina en su última obra *Los trabajos de Persiles y Segismunda* (1617). La *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea* gozó de muy alta estimación a lo largo de toda la época barroca, tanto por su complicada trama como por su elevación sentimental, con su erotismo moralizado y sublimado y su curiosa tonalidad religiosa de trasfondo. La lista de grandes escritores que citan con admiración a Heliodoro, va desde Tasso, Marino, Rabelais, Racine, Montaigne, Shakespeare, hasta López Pinciano, Cervantes, Lope, Calderón y Gracián, por citar sólo unos cuantos nombres ilustres. (Sobre la extensa influencia de Heliodoro en Francia e Inglaterra, véase el libro de G. Molinié [1983, y reed. en 1995] y el más reciente libro de L. Plazenet-Hau, citados en la bibliografía.)

Está muy bien distinguir, en las ya citadas novelas hispánicas que reflejan clara impronta de las novelas griegas distintas etapas, como hace muy bien González Rovira, distinguiendo varios períodos: Renacimiento (Reinoso y Contreras), Barroco (Lope y Cervantes), Esplendor (en obras un tanto manieristas, como son «Argelia y Lucenrique», «Eustorgia y Clorilene», «Hipólito y Aminta», «Semprilis y Gerodomano») y, en fin, Decadencia

(Cosme de Tejada y Baltasar Gracián). Para el estudioso actual, en mi opinión, los ecos más interesantes se encuentran en Contreras, Lope, Cervantes y Gracián.

Es evidente, desde luego, que la huella de Heliodoro es mucho más importante que la de Aquiles Tacio, novelista más frívolo, más realista, y más irónico, del que se ha escrito que vendría a ser a la novela griega lo que Eurípides a la tragedia. Recordemos que su relato está escrito en primera persona, un recurso propio de la novela cómica (como la de Apuleyo) y que introduce algunos tonos cómicos en algunos episodios. Clitofonte tiene poco de héroe tradicional. Y que, desde el punto de vista de la moral romántica, es menos rígido que otros: el episodio en que el protagonista Clitofonte cede ante los requerimientos apasionados de la viuda Melite sería impensable en los castos protagonistas de otras novelas «bizantinas». Heliodoro, en cambio, tiene una nobleza en sus personajes, un aire algo más épico, con escenas de efectos patéticos que merecerían músicas de ópera (no en vano la *Aida* de Verdi, como se sabe, le debe mucho). De Heliodoro procede el tópico comienzo *in medias res*, que imita muy eficazmente el *Persiles* cervantino. (Heliodoro comienza su relato con un magnífico uso del «suspense», potenciando ese inicio *in medias res* que tiene su precedente más clásico en la *Odisea*.) Nadie como Heliodoro para intercalar historias, dejar en suspensión los desenlaces y dar una imagen sublimada del amor. Nudos, empeños y laberintos caracterizan la trama clásica de las novelas griegas y, en ese aspecto, Heliodoro marca la culminación de ese arte narrativo del folletín en el mundo antiguo.

Es muy notable que la novela, «épica decadente» según Hegel, género tardío y sin trasfondo mítico tradicional, conjugara siempre los mismos temas tópicos, amores y aventuras viajeras. Siempre la pareja de jóvenes, bellos y castos amantes, perseguidos por los vaivenes de la Fortuna, fieles al amado o la amada hasta el martirio, recompensados al final, tras muchas peripecias, con el rencuentro y el final feliz. Exotismos, efectismos, apasionamientos y mil peligros ponen a prueba la fidelidad al amor de los amantes, pero el triunfo final satisface al lector emocionado con tantos lances sentimentales. La trama novelesca, con sus entrecruzamientos, sus mentiras, sus disfraces, falsas muertes de los protagonistas y frecuentes muertes de actores secundarios, con sus viajes erráticos (pródigos en tram-

pas, piratas, tormentas, naufragios, islas, cautiverios) tiene algo de viaje iniciático. Los jóvenes amantes deben acreditar a través de sus sufrimientos y su castidad a toda prueba que merecen el final feliz y matrimonial. (Ese aspecto iniciático está aún más claro en *Dafnis y Cloe*, pero con otros tonos sensuales y paganos, que no llegaron a los lectores castellanos de la época.)

La novela de amor y aventuras es la historia de una emotiva y a veces truculenta y siempre azarosa peregrinación. Ese peregrinaje por un laberinto de aventuras ofrece un refulgente valor simbólico. La heroicidad de esos protagonistas de tanta peripecia tiene un tono menor frente a la arrogancia de los héroes épicos y trágicos de otros géneros más clásicos. Pero los amantes sufrientes y peregrinos, jóvenes, bellos y castos, son los mártires de un melodrama burgués. (Y los protagonistas defienden su virginidad con no menos valor que las mártires cristianas de otros tiempos. Recordemos que hay relatos hagiográficos, como el de Santa Tecla, por ejemplo, que compiten con estos textos novelescos.)

La influencia de Heliodoro se deja notar también en muchas novelas cortas (como señala J. Barella). Es muy curioso notar que esa influencia llega incluso a algún tardío libro de caballerías, como apunta muy bien González Rovira. Éste es el caso de la rara novela caballeresca de Damasio de Frías y Balboa, *Lidamarte de Armenia* (de 1568). «En la novela de Frías y Balboa, un libro de caballerías tardío, aparecen numerosos motivos de la novela griega (el principio *in medias res* y, especialmente, las historias interpoladas). Así, el relato de Liseo de España reproduce la obra de Longo[3] (aunque cambia el desenlace feliz por otro trágico); mientras que la historia de la princesa egipcia es un claro eco de *Las etiópicas*. Escenarios como Constantinopla, motivos como el de la navegación y sus peligros tópicos, nombres como Euriclea y Apolonio... son otros rasgos que indican la incidencia de la novela griega en esta obra que busca en la Antigüedad un modelo prestigioso con el que dignificar un género ya en decadencia» (González Rovira, *op. cit.*, pág. 162).

Podemos recordar, de pasada, que los erasmistas, que tanto despreciaban los libros de caballerías, elogiaban la ficción novelesca de tipo griego. Y es ese gran prestigio de Heliodoro lo que impulsa al viejo Cervantes, después de haber publicado las dos partes del *Quijote*, a empeñarse, con enor-

me ilusión, en concluir *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, creyendo que esa ficción construida según las pautas de la novela griega podría competir con la de Heliodoro y conquistar el aplauso de sus contemporáneos y una fama inmortal. (La bibliografía sobre el *Persiles* es muy extensa, pero para una visión de conjunto me parece excelente el estudio de I. Lozano-Renieblas, *Cervantes y el mundo del Persiles*, Alcalá, 2001.)

2

Otros tres tipos de relatos novelescos gozaron de gran éxito editorial en la España del Siglo de Oro: las novelas caballerescas, las pastoriles y las picarescas. Un lector de la época diferenciaba bien sus diversos modelos y podía sentir mayor o menor simpatía hacia uno u otro. Valga como muestra el caso de Cervantes, que parodió los libros de caballerías (y toda parodia supone un desengañado afecto), su empeño en practicar con extraño y duradero fervor la ficción pastoril, con su *Galatea*, y mantuvo una relación ambigua frente a la picaresca.[4] Sólo de este último tipo de relatos, y en referencia a los posibles ecos clásicos en su etapa inicial en el *Lazarillo de Tormes*, y luego el *Guzmán de Alfarache*, quisiera apuntar algo.

Intentemos precisar la larga sombra de una gran novela latina, muy distinta, en efecto, de las novelas griegas de aventuras románticas: *La Metamorfosis de Lucio*, más conocida por el título de *El Asno de Oro*, escrita por Apuleyo de Madaura, un gran escritor del siglo II d.C. (Podemos prescindir ahora de la discutible relación de esta novela larga con la narración griega, de trama semejante, pero más breve, atribuida a Luciano de Samósata, también titulada *El asno* (*Onos*).[5]

La traducción castellana de esa novela, en una jugosa prosa que no desdice del latín un tanto barroco de su autor, apareció en Sevilla, probablemente en 1525, según apunta Norton; aunque el prólogo está fechado en 1513, fecha probable en que se concluyó la versión. Su autor, Diego López de Cortegana, canónigo de la Catedral de Sevilla, familiar de la Inquisición y traductor de Erasmo, como recuerda Marcel Bataillon en su *Erasmo y España*, fue un personaje de singular cultura y buen conocedor del latín, como demuestra su versión. (El latín de Apuleyo no es nada fácil, y maneja un

vistoso y rico vocabulario.) Es probable que la edición de *El asno de oro*, que tal vez pudo suscitar notable revuelo por su audacia, fuera póstuma. Cortegana murió en 1524.

La novela latina era bien conocida por los humanistas. Fue Boccaccio quien descubrió un manuscrito de la *Metamorfosis de Lucio* en la abadía de Montecasino en 1355. Lo copió él mismo y lo difundió con mucho entusiasmo. La *Editio princeps* del texto latino se hizo en Roma en 1469. Hubo pronto otras. Cortegana debió de usar la de Beroaldo, en Bolonia, 1500. Al italiano se tradujo ya hacia 1480, y se publicó en 1508, por Boiardo, aunque la versión más acreditada en italiano fue la de Angelo Firenzuola, de 1550. La primera versión francesa es de 1518, pero hubo pronto otras.

La primera mención de Apuleyo en nuestra literatura parece ser la que encontramos en *La Celestina* (es decir, en 1499), al final del capítulo VIII, cuando Pármeno dice: «Y en tal hora comieses del diacitrón como Apuleyo el veneno que lo convirtió en asno». Luego hay muchas otras, si bien los elogios más claros de Apuleyo son los de Baltasar Gracián, que sospecho que pudo leerlo en latín. Sin duda Cervantes disfrutaría leyendo esa ficción tan cargada de humor ácido y de melancolía, y tomó de ella algún motivo suelto. Citas tempranas son las de Francisco Delicado en *La lozana andaluza* (1528), y muy curiosa la de prólogo de *La pícara Justina* (1605), que la menciona al lado de la *Celestina* y *El Lazarillo* («No hay enredo en *Celestina*, chistes en *Momo*, simplezas en *Lázaro*, cuentos en *El asno de oro*..., cuya nota aquí no tenga, cuya quinta esencia aquí no saque»).

La traducción de Cortegana tuvo bastantes reimpresiones: recordemos las de Zamora, 1536 y 1539; Medina del Campo, 1543; Amberes, 1551; Alcalá, 1584; Valladolid, 1601; y Sevilla, 1613. La novela fue incluida en el Índice de libros prohibidos en 1559.

La *Metamorfosis de Lucio* o *Asno de oro* presenta algunos rasgos básicos que la aproximan al esquema esencial de la novela picaresca. Es un relato autobiográfico hecho por un individuo un tanto marginado socialmente, una especie de confesión personal tras sus amargas peripecias como criado de muchos amos. En el caso del curioso Lucio su dolorosa y peregrina experiencia vital está marcada por su transformación en asno, es decir, en una pobre bestia apaleada y servil. La narración tiene un toque humorístico, irónico y satírico, con un ambiguo propósito moralizante. El punto de vista

del narrador y protagonista, poco heroico desde luego, es realista (al margen de su metamorfosis asnal como efecto de un filtro mágico) y con fuertes acentos satíricos, y esa visión ácida de la sociedad aproxima esa novela cómica al género picaresco.

Cierto es que el protagonista del relato de Apuleyo —y el de *El asno* atribuido a Luciano— no es un pícaro en pleno sentido del término. Lucio no tiene afán de medro ni se empeña en abrirse un camino con artimañas para saciar su hambre y mejorar su condición social. Lucio es una víctima de su curiosidad, como los protagonistas de algunos cuentos de magia y terror, pero es, a la vez, una víctima de los reveses de la Fortuna. Como los héroes sufrientes de las novelas griegas de amor y aventuras, soporta un penoso peregrinaje, vapuleado y amenazado de muerte, y se convierte en un observador de la sociedad de su tiempo. No es un joven enamorado, pero también aspira al «happy end», tras sus dolientes experiencias. Las preocupaciones económicas que tanto marcan los relatos picarescos no son esenciales en *El asno de oro*, a pesar de que el ambiente social de sus aventuras es el mundo sórdido de gentes humildes, bandoleros, truhanes, damas lascivas y sacerdotes embaucadores. (Podemos señalar que están más cerca del pícaro los protagonistas del *Satiricón* de Petronio. El escurridizo Encolpio, perdulario y parásito, desarraigado y cínico, azacaneado por el hambre y otras urgencias, que se mueve en un contexto social bien definido económicamente, se acerca más al mísero pícaro que el crédulo e ingenuo Lucio.)

La ampliación del horizonte literario que trajo consigo la publicación del texto romanceado de Apuleyo, en su espléndida versión de Cortegana, a comienzos del siglo XVI, fue decisiva para la aparición de la picaresca. Ese nuevo horizonte de expectativas que se abre con la recepción de esta gran novela cómica latina va a proporcionar un impulso a la novelística posterior, directa o indirectamente. El autor del *Lazarillo*, un erasmista de fina cultura, e irónico ingenio, había leído muy bien la novela de Apuleyo, como Antonio Vilanova y otros estudiosos han señalado con precisos detalles (*Vid.* los tres artículos de A. Vilanova recogidos ahora en *Erasmo y Cervantes*, pp. 123-179; y otros ensayos, de J. Molino, J. V. Ricapito, y G. Hernández-Stevens, citados en mi introducción a la edición de la versión de Cortagana, pp. 29-30.) Decir, por tanto, que el *Lazarillo* significa «el principito absoluto de la novela moderna», como más de una vez he leído, es un recla-

mo editorial tan frívolo como ignorante. En la historia de la literatura no hay principios absolutos, y revela desconocer lo que significó la reaparición de un texto novelesco como el de Apuleyo.

Por otra parte, hay algún estudioso y buen conocedor de la época que prefiere considerar más importante que la de Apuleyo la influencia de la novela breve *El asno*, atribuida a Luciano. Así lo hace M. O. Zappala, en su amplio estudio sobre la tradición de Luciano en España. Cita en apoyo de su tesis algunas líneas de Lázaro Carreter, acerca de las «aventuras en ristra» del texto de Luciano. (Esas aventuras en serie, por supuesto, están también en Apuleyo, pero lo que singuraliza la gran novela latina es el talante personal del protagonista y el tono sentimental y un tanto religioso de la trama.) El texto de Luciano, irónico y cómico, por su carácter de peripecias contadas en tono de sátira burlesca carece de la honda textura emotiva, de la carga tragicómica, de la novela de Apuleyo.

Desde luego, creo que Zappala tiene sobrada razón cuando destaca que ciertos trazos de la picaresca están no sólo en el *Asno*, sino en otros textos de Luciano, el gran satírico contemporáneo de Apuleyo. Cito unas líneas muy sugerentes de su libro: «Many of the "picaresque" characteristics of the *Asinus* (the open-endede autobiography, the humble-state of the narrator, his position as an out-sider, the series of cruel masters, the attempt to move vertically in society, religious satire), present as well in the *Lazarillo*, are hallmarks of Lucian's whole opus. The view of Lucian as a picaresque author is not new. In the last century, Cansinos-Assens in his preface to Lucian's *De morte Peregrini* wrote that "La vida de los cínicos era... la vida picaresca de aquel tiempo"» (*op. cit.*, p. 183).

Es bien sabida la larga influencia que Luciano tuvo, en parte a través de Erasmo y de algunos escritores erasmistas, en muchos escritores del Siglo de Oro. Es indudable la influencia de Luciano (y Erasmo) en la pintoresca *Segunda parte del Lazarillo* (se subraya bien en la excelente edición e introducción de P. M. Piñero, Cátedra, 1988). El motivo de las transformaciones mágicas y los viajes fantásticos por escenarios utópicos o fabulosos —como el fondo del mar o el viaje a los cielos— son ecos lucianescos. También en *El viaje a Turquía* y *El Crótalon* y *El Escolástico* de Villalón guardan reflejos del ingenio y la sátira de Luciano. (Zappala analiza bien todos esos influjos puntuales). De todos modos, conviene matizar la frase citada de Cansinos-

Assens: el cínico antiguo, a diferencia del pícaro, no tenía ningún afán de medro, carecía de pretensiones, vivía contento como mendigo, y su desprecio de las convenciones sociales y de la moral al uso eran muy distintos de los hábitos mentales del pícaro. (El humorista Luciano, por lo demás, adoptó el cinismo como una perspectiva literaria y no como forma de vida: es decir, no adoptó el *bíos kynikós*, sino sólo el *trópos kynikós*.)

Por lo demás, no es éste el momento de discutir si influyó más Apuleyo o Luciano en la tradición picaresca. Podemos admitir que ambos autores ejercieron cierto influjo, a veces coincidiendo. Con todo, *El asno de oro* es, desde luego, una obra de mucho mayor calado literario que *El asno* lucianesco. Ambos textos novelescos pueden depender de una obra anterior perdida, y reconstruida con diverso sello personal por uno y otro. Eran bastante distintos el escéptico y epicúreo Luciano de Samósata, un sirio helenizado, y el orador africano Apuleyo de Madaura, diestro en artes mágicas. No vamos a discutir ahora «por la sombra del asno», según la frase famosa, pero sí quiero dejar bien sentado que el Lucio asnificado que protagoniza la novela de Apuleyo es un personaje de mucha más enjundia y larga sombra que el escurridizo protagonista del *Onos* lucianesco. (Puede leerse al respecto, por ejemplo, el libro ya clásico de P. G. Walsh, *The Roman Novel*, Cambridge, 1970, sin olvidar su último y breve capítulo titulado «"Nachleben": the Roman Novel and the Rebirth of the Picaresque», pp. 224-243. Aunque se ha escrito mucho sobre el asunto desde este libro, sigue siendo de una ejemplar claridad.)

Hay una cierta convergencia entre las tramas de las novelas picarescas y las «bizantinas»: el pícaro protagonista o la pareja de jóvenes amantes peregrinan y sufren sus experiencias en un viaje aventurado y aventurero. Lo ha subrayado muy acertadamente Antonio Vilanova, al insistir en que «el peregrino es el héroe novelesco de la Contrarreforma». Citaré, para concluir estas líneas, unas líneas de su ensayo sobre «El Peregrino en el *Persiles* de Cervantes» (ahora en *Erasmo* y *Cervantes*, ya citado):

> Dentro de su total desemejanza, la novela picaresca coincide con la novela amorosa de aventuras o peregrinaje de tipo bizantino en un propósito idéntico de captar la trayectoria de la vida del hombre, los trabajos y los desengaños de la condición humana. Partiendo de esta coincidencia inicial, y frente al oscuro

retablo de la picaresca, atalaya de la vida humana y espejo que refleja los caminos del vicio y del pecado, la novela de peregrinajes, atalaya del alma barroca, refleja la ruta de congoja y desaliento que lleva hacia la virtud. Los dos caminos por que puede enderezarse la vida del hombre en la tierra, señalan estas dos trayectorias divergentes en cuyo ápice se enclavan los dos polos del mundo barroco: la vida como escuela del vicio, desembocando fatalmente en el pecado y la desgracia, y la vida como aprendizaje de la virtud, premiada con la fortuna y la ventura. La primera origina la novela picaresca; la segunda, la novela de aventuras o peregrinajes. En el fondo late tal vez la misma desgarrada amargura, el mismo desaliento, un idéntico anhelo moralizador y una misma conciencia del fracaso. Téngase en cuenta que el peregrino de amor y el pícaro, peregrino del pecado, representan respecto del caballero andante una progresión descendiente de idealismo y de fantasía para dar paso a una gradual humanización. Y es lo cierto que toda la pesadumbre y desengaño del Barroco se cifran en esta trágica substitución del caballero andante, suma de virtudes heroicas, por el pícaro y el peregrino que, por razones muy desemejantes, son las antítesis del heroísmo. En la coyuntura histórica en que Amadís se ve desplazado por el pícaro Guzmán de Alfarache o por el peregrino Luzmán, es justamente cuando nace *Don Quijote*, la más amarga sátira contra el heroísmo caballeresco de la literatura universal. (*Op. cit.* pp. 393-394.)

3

De las novelas antiguas tan sólo la *Historia Apollonii regis Tyri* fue conocida en la Edad Media. Mantuvo un notorio prestigio en toda Europa, y dio origen a algunas versiones tan atractivas y amenas como nuestro *Libro de Apolonio*, versificado en las estrofas del mester de clerecía. La pervivencia de esta novela de trama complicada, de prototipo griego, pero que sólo nos ha llegado en una tardía versión latina, en una prosa de estilo muy llano y muy popular, debe quedar al margen de estos apuntes. Pero me gustaría recomendar al respecto el reciente libro de Isabel Lozano-Renieblas, *Novelas de aventuras medievales*, Reichenberger, 2001.

Respecto de la influencia del *Satiricón* de Petronio en algunos escritores españoles del Siglo de Oro, me parece inexistente, por lo tardío y restringido de su difusión.[6] Es cierto, como apunta M. Díaz y Díaz, que Quevedo

(que había leído sus fragmentos en la edición latina de Escalígero, de 1571, cuando aún no se conocía la famosa «Cena de Trimalción») lo cita varias veces con elogio, y escribió sobre Petronio una estupenda sentencia: «Siempre las razones de Petronio en otra pluma echarán de menos sus palabras». (*Vid.* Petronio, *Satiricón*. Edición e introducción de M. Díaz y Díaz, Barcelona: Alma Mater, 1968, p. C).

NOTA BIBLIOGRÁFICA

De novelas antiguas y Siglo de Oro:

AVALLE-ARCE, Juan Bautista, *La novela pastoril española*, Madrid: Istmo, 1974.

BARELLA, Julia, «Heliodoro y la novela corta del siglo XVII», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 529/30 (julio 1994), pp. 203-222.

BESSIÈRE, Jean (ed.), *Commencements du roman*, París: H. Champion, 2001.

BILLAULT, Alain, *La création romanesque dans la littérature grecque à l'époque impériale*, París: PUF, 1991.

DOODY, Margaret Anne, *The True Story of the Novel*, Londres: Collins, 1997.

FERNÁNDEZ-SAVATER, M.ª Victoria, *Temas y motivos novelescos. La «Historia Apolonii Regis Tyri»*, Universidad de Huelva, 2005.

GARCÍA GUAL, Carlos, «Cervantes y el lector de novelas del siglo XVI», en *Mélanges de la Bibliothèque Espagnole*, París, 1976-77, Madrid, 1978.

GONZÁLEZ ROVIRA, Javier, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Madrid: Gredos, 1996.

HÄGG, Thomas, *The Novel in the Antiquity*, Oxford: Blackwell, 1983.

HOLZBERG, Niklas, *Der antike Roman, Eine Einführung*, Zurich: Artemis-Winkler, 2001.

LOZANO-RENIEBLAS, Isabel, *Cervantes y el mundo del Persiles*, Alcalá: CEC, 2001.

—, *Novelas de aventuras medievales*, Kassel: Reichenberger, 2003.

MOLINIÉ, Georges, *Du roman grec aun roman baroque*, Toulouse-Le Mirail, 1983.

PAGEAUX, Daniel-Henri, *Naissances du roman*, París: Klincksieck, 1995.

PERRY, Ben Edwin, *The Ancient Romances*, Berkeley: Un. California Press, 1967.

PLAZENET-HAU, Laurence, *L'Ebahissement et la délectation. Réception comparée et poétiques du roman grec en France et en Angleterre aux XVIe et XVIIIe siècles*, París: H. Champion, 1997.

RILEY, Edward C., *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid: Taurus, 1989.

TATUM, J. (ed.), *The Search for the Ancient Novel*, Baltimore-Londres: Johns Hopkins, 1994.
VILANOVA, Antonio, *Erasmo y Cervantes*, Barcelona: Lumen, 1989.
WALSH, P. G., *The Roman Novel. The Satyricon of Petronius and the Metamorphoses of Apuleius*, Cambridge: University Press, 1970.
ZAPPALA, Michael O., *Lucian of Samosata in the Two Hesperias*, Potomac: Studia Humanistica, 1990.

Algunas versiones castellanas de las novelas griegas y latinas:

APULEYO, *El asno de oro*, trad. Diego López de Cortegana (1513?, 1525?), edición e introducción de C. García Gual, Madrid: Alianza, 1988 (y reeds.). Hay varias versiones modernas, como la de L. Rubio, Madrid: BCG, 1978.
AQUILES TACIO, *Leucipa y Clitofonte*, T. M. Brioso, Madrid: BCG, 1978.
CARITÓN, *Quéreas y Calírroe*, trad. J. Mendoza, Madrid: Gredos, 1979.
HELIODORO, *Historia etiópica...* trad. F. Mena. ed. López Estrada, Madrid: R.A.E., 1954; *Las Etiópicas*, trad. E. Crespo, Madrid: Gredos, 1979.
Historia de Apolonio rey de Tiro, trad. M. C. Puche López, Madrid: Akal, 1997.
JENOFONTE DE ÉFESO, *Efesíacas*, trad. J. Mendoza, Madrid: Gredos, 1979.
LONGO, *Dafnis y Cloe*, trad. J. Valera, 1880, Cátedra, reed. Rooh; trad. M. Brioso, Madrid: Gredos, 1982; trad. J. Bergua, Alianza, 1996.
LÓPEZ MARTÍNEZ, M.ª PAZ, *Fragmentos papiráceos de novela griega*, Publ. Univ. Alicante, 1998.
LUCIANO, *Relatos Fantásticos*, trad. C. García Gual, Madrid: Alianza, 1998.
PETRONIO, *Satiricón*, trad. M. Díaz y Díaz, Barcelona: Alma Mater, 1968.
PSEUDO CALÍSTENES, *Vida de Alejandro de Macedonia*, trad. C. García Gual, Madrid: Gredos, 1978.

NOTAS

PRIMERA PARTE

LOS ORÍGENES DE LA NOVELA

I. APARICIÓN DE LA NOVELA COMO GÉNERO LITERARIO

1. La palabra tuvo su origen como término jurídico, «novella» = 'novedad', en el Código de Justiniano, referida a un añadido o ampliación de una ley anterior. Pero, con el sentido de «relato breve sobre un suceso nuevo y curioso» pasó del provenzal al italiano en el siglo XII, y de allí a los demás idiomas europeos. Con el sentido de «novela breve», se consagra como nombre de un género literario en el siglo XIV: el *Decamerón*, de Boccaccio, es de 1353. Así nombra Cervantes sus *Novelas ejemplares*. En Alemania la palabra no se usó como término literario hasta el último tercio del siglo XVIII. (*Cf.* B. von Wiese, *Novelle*, Stuttgart, 1969, 4.ª ed.) La denominación de «roman» aplicada en sentido estricto al género literario de la novela aparece por primera vez usada en francés por Chrétien de Troyes (último tercio del siglo XII). 2. Por ejemplo, la historia de Candaules y Giges, la de Creso, la de Rampsinito el egipcio (II, 121, ss.), etc., en Heródoto, y la de Abradatas y Pantea, en la *Ciropedia* de Jenofonte, son excelentes muestras de esas historias noveladas, en Persia y en Egipto, que anticipan las historias breves de Luciano, o, exageradas por la fantasía árabe, *Las mil y una noches*. «Die "Novelle" ist die Denkform, in der sich der Orient äussert», ha dicho K. Reinhardt en un artículo sobre esta influencia en la historiografía de Heródoto. «Herodots Persergeschichten» (recogido en *Vermächtnis der Antike*, Göttingen, 1960, pp. 133-174). *Cf.* sobre estas narraciones en la Grecia clásica: Q. Cataudella, *La novella greca*, Nápoles, 1957, y S. Trenkner, *The Greek Novella in the Classical Period*, Cambridge, 1958. 3. B. E. Perry, *The ancient romances*, p. 79. 4. *Cf.* M. Lüthi, *Märchen*, Stuttgart, 1968, 3.ª ed. (con excelente bibliografía). 5. *Cf.* R. Caillois, «Del cuento de hadas a la ciencia ficción» (recogido en *Imágenes, imágenes*,

Barcelona, 1970), p. 15. La narración de Jacobs ha sido recogida por J. L. Borges en su *Antología de la literatura fantástica.* **6.** *Cf.* la *Morphologie du conte*, de V. Propp (trad. fr., París, 1965 y 1970). **7.** *Orígenes de la novela*, t. IV, p. 210. Esta frase la escribió Menéndez Pelayo muy joven, en su tesis doctoral sobre «La novela entre los latinos» (1875), pero tampoco más tarde llegó a una clara división de los géneros narrativos en prosa. La cito aquí como muestra de una perturbadora confusión, cuyo ejemplo más notable es el libro de Chassang, *Histoire du roman et ses rapports avec l'Histoire dans L'Antiquité Grecque et Latine*, París, 1859. **8.** El hispano Juvenal (s. II) decía: «Ya todo el orbe tiene escuelas latinas y griegas, y la parlanchina Galia ha enseñado a los oradores de Bretaña, y se habla ya de un retor que va a llegar a Tule». («Nune totus Graias nostrasque habet orbis Athenas / Gallia causidicos docuit facunda Britannos, / de conducendo loquitur iam retore Thule», XV, 110-112.) **9.** *Cf.* Dodds, *Los griegos y lo irracional*, trad. esp., Madrid, 1960. **10.** El romano culto, desde la última época republicana, era bilingüe, y leía y escribía tanto en una como en otra lengua. Es curioso el caso, ya notado, de Marco Aurelio, que emplea el griego en sus anotaciones personales. Sobre la influencia de la cultura griega en época imperial, *cf.* Bowersock, *Augustus and the Greek World*, Oxford, 1965, e *id.*, *Greek sophists in the Roman Empire*, Oxford, 1969, sobre el renacimiento cultural griego del siglo II. **11.** La visión que ofrece Rostovtzeff en su impresionante *Historia social y económica del Imperio romano* (trad. esp., Madrid, 2 tomos) es francamente pesimista; como lo es también su visión de la época helenística, si se compara con algún otro estudio de la misma, como el conocido de W. Tarn. Pero, por motivos de espacio, no podemos entrar aquí en precisiones mayores, por lo que remito a la obra citada. **12.** El libro de J. Ferguson *The religions of.the Roman Empire*, Londres, 1970, ofrece una visión bastante completa y resumida del complejo mundo religioso de la época (con excelente bibliografía para ampliaciones posibles). Sobre la religiosidad de los siglos II y III, el libro de Dodds *Paganos y cristianos en una época de angustia*, trad. esp. Madrid, Cristiandad, 1975, es enormemente claro en sus análisis y comentarios. **13.** Sobre los varios nacimientos de la novela, de la Antigüedad al siglo XX, puede verse el ágil y atractivo libro de D. H. Pageaux, *Naissances du roman*, París, Klincksieck, 1995. **14.** *Estética* (publ. 1829), cap. «Sobre los principales géneros poéticos». Además de los divulgados libros de Lukács y de Goldmann (*Pour une sociologie du roman*, París, 1964) (hay trad. esp. de ambos), puede leerse el atractivo estudio de M. Zéraffa, *Roman et société*, París, 1971, de notable agudeza en muchos puntos. **15.** O. Weinreich, *Nachwort zur Heliodoros Übersetzung* (de R. Reymer, Zurich, 1950), pp. 343-344. **16.** *Cf.* la bi-

bliografía en p. 29. **17.** Los adjetivos griegos acabados en *-iká* o *-iaká* representan formas de plural neutro junto a un nombre sobreentendido: *biblía*, es decir, «libros». El «libro» correspondía a la extensión de un rollo de papiro, y su amplitud podía ser bastante variable; cualquier novela constaba, pues, de varios «libros»: *Dafnis y Cloe*, la más breve, de cuatro; otras, de ocho, diez o más. Cuando el rollo de papiro como material de escritura fue sustituido por el códice de pergamino (hacia el siglo III), encuadernado como nuestros libros aproximadamente, lo que permitía una mayor amplitud, los antiguos «libros» resultaron divisiones convencionales. Es problemática la influencia de esta división en la estructura de las obras literarias, en nuestro caso de las novelas. Para más detalles, véase la nota bibliográfica de T. Hägg en *Classica et Mediaevalia*, 1966, pp. 144-145, y el libro de T. Kleberg *Buchhandel und Verlagswesen in der Antike*, Darmstadt, 1967. A veces conservo el plural antiguo (*Phoinikiká*, por ejemplo), o, más a menudo, doy el plural español correspondiente (por ejemplo, *Milesias*), con la forma femenina, que es más tradicional que la masculina, más correcta (por ejemplo, *Argonáuticas* y no *Argonáuticos*, como sería de esperar, si se sobreentiende «libros»). **18.** En una nota posterior (*Orígenes*, I, 27) recoge Menéndez Pelayo los dos libros de Chassang y Rohde, junto con el amplio libro de Dunlop *The History of Fiction* (1816). **19.** Desde el punto de vista de la composición literaria, el estudio de T. Hägg, *Narrative Technique in ancient Greek Romances*, Estocolmo, 1971, es excelente, así como su bibliografía. **20.** En castellano, la editorial Bergua tradujo todas las principales novelas antiguas (en tres tomos). Estas traducciones, acompañadas de unos prólogos, peregrinos y pedestres a ratos, proceden del francés, aunque no lo confiesen explícitamente. Así, por ejemplo, las versiones de Caritón, Aquiles Tacio, Heliodoro y la de la *Vida de Apolonio de Tiana* (como la idea de incluir esta biografía entre las novelas) provienen de la traducción francesa de Grimal en *Romans Grecs et Latins*, París, 1958; la de Jenofonte de Éfeso procede de la traducción de Dalmeyda, París, 1962 (2.ª ed.), etc. (El mérito, innegable sin duda, de estas ediciones ha sido poner al alcance de todo el mundo estos textos difíciles, divulgados como otras obras clásicas, en una colección popular.) En catalán hay dos buenas traducciones: de Longo (por Berenguer Amenós, 1964) y de Jenofonte (por C. Miralles, 1967, en ed. bilingüe). Para las novelas latinas, como indicaré más adelante, somos algo más afortunados. **21.** Sobre Menéndez y Pelayo y las novelas antiguas, véase mi artículo en R. Gutiérrez y B. Rodríguez (eds.), «Orígenes de la novela. Estudios», Ediciones del centenario de Menéndez Pelayo, Santander, 2007, pp. 71-108.

2. EL PÚBLICO DE LA NOVELA

1. *De Civitate Dei*, XVIII, 18. Véase el libro de E. H. Haight *Apuleius and his influence*, Nueva York, 1927. 2. O. Weinrelch, o. c., p. 337. Perry, o. c., p. 174 ss. Aunque hablo de lectores, había seguramente audiciones públicas, y el público en su mayoría oía las novelas en esa audición, escuchada para deleite personal. 3. Altheim, o. c., p. 19 (de la trad. esp.). 4. R. Caillois, «Sociología de lo novelesco» (en *Fisiología de Leviatán*, trad. esp., 1946), p. 274. 5. Perry, o. c., p. 171 ss. Sobre «sociedad abierta» en el mundo antiguo, *id.*, p. 335. Sobre el romanticismo de las novelas como literatura popular ya había escrito Perry en 1930: «In the romance, as in very few other ancient documents, we have the *vox populi*, ampliated no doubt by some of the authors and reproduced in *falsetto* by others, but a valuable index nevertheless the soul of the middle and lower class people of the Graeco-Roman world» (p. 98), en «Chariton and his romance from a literary-historical point of view», *American Journal of Philology*, 51 (1930), pp. 93-134. 6. A. Ruiz de Elvira en su artículo «El valor de la novela antigua», p. 102 (*Emérita*, 21, 1953, pp. 64-110). 7. La novela popular de nuestra cultura de masas (ejemplificada ágilmente en los análisis de A. Amorós en *Sociología de una novela rosa*, Madrid, 1968) es una degeneración muy notable de la trama folletinesca de aquellas novelas antiguas. Tiene «la novela rosa», por referirnos sólo a este tipo, mucha más sensualidad y muchísima menos fantasía que las novelas antiguas; aunque en sus efectos psicológicos puede guardar también semejanzas degradadas con los de aquélla. 8. Perry, o. c., p. 47. 9. Perry, o. c., p. 117. 10. Véanse los citados libros de Rostovtzeff, *passim*. 11. p. 22 de la trad. esp. 12. Altheim, p. 23, *id.* 13. *Cf.* F. Lot, *La fin du monde antique et le début du moyen age*, París, 1968 (2.ª ed.), cap. VI, «Le régime des castes»: «Chacun se trouve mal dans sa condition et cherche à y échapper. Le paysan déserte la campagne. L'ouvrier abandonne son métier, le décurion fuit le sénat municipal. A ces maux le pouvoir ne trouve qu'un remède: river chacun à sa condition, boucher les issues par lesquelles il pourrait s'évader. Le mot d'ordre est "chacun à son poste" ou la culture romaine va périr. C'est l'état de siège, l'état de siège à vie, à perpetuité», etc. (p. 109). 14. Rohde, o. c., p. 72 ss. y p. 156. 15. Rohde, o. c., p. 291. 16. Altheim, o. c., p. 42. 17. A. Hauser, *Historia social de la literatura y del arte*, trad. esp., Madrid, 1968, t. I, p. 273 ss. 18. Rohde, *o. c.*, p. 73. 19. Un comentario muy justo sobre el tema es el de Kitto en *Los griegos*, trad. esp., Buenos Aires, 1962, p. 304 ss. 20. H. I. Marrou, *Historia de la educación en la antigüedad*, trad. esp., Buenos Aires, 1970 (2.ª ed.), p. 82. 21. *Cf.* Rohde, o. c., p. 68 ss. 22. Bien

destacado por Simone de Beauvoir en el resumen histórico de *Le deuxième sexe*, París, 1968 (2.ª ed.), pp. 105-112 (hay trad. esp.). 23. Ch. Seitman, *La mujer en la antigüedad*, trad. esp., Buenos Aires, 1965, p. 93, y en muchas otras páginas sobre el tema. 24. Marrou, o. c., p. 336. 25. Rohde, o. c., p. 76. 26. J. Fourastié, *Essais de morale prospective*, París, 1970, p. 192. 27. Sobre lo que fue la literatura en su influencia política y religiosa en la Grecia clásica, el libro de W. Jaeger *Paideia*, trad. esp., México, 1946, y el de F. R. Adrados, *Ilustración y política en la Grecia clásica*, Madrid, 1966, dan un cuadro suficiente para apreciar en parangón la irresponsabilidad literaria de la novela.

3. LOS VIAJES DE AVENTURAS

1. Perry, o. c., p. 15. 2. Perry, o. c., p. 20. 3. Rohde, p. 179. Traduzco la cita de Schopenhauer (procedente de sus *Parerga*): «Una novela resulta, pues, ser de calidad más elevada y noble cuanta más vida interior y menos exterior presenta, y esta relación acompaña, como signo característico, a todas las gradaciones de la novela, desde *Tristram Shandy* hasta la novela de caballerías o de bandidos más tosca y pródiga en sucesos. *Tristram Shandy*, desde luego, no tiene apenas acción; pero ¡qué poquísima contiene la *Nueva Heloísa* o el *Wilhelm Meister*! Ya *Don Quijote* tenía en proporción poca acción, y especialmente poco significativa, deslizándose hacia la burla. Y estas cuatro novelas son la culminación del género». Desde luego, esta interesante observación de Schopenhauer no es lo más a propósito para valorar la novela griega. 4. Sobre los viajes de Ulises y su valoración literaria pueden verse los siguientes estudios: K. Reinhardt, «Die Abenteuer der *Odyssee*» (ahora en *Tradition und Geist*, Gotinga, 1960, pp. 47-124); L. A. Stella, *Il poema di Ulisse*, Florencia, 1955; G. Germain, *Genèse de l'Odyssée*, París, 1954, y W. Suerbaum, «Die Ich-Erzählungen des Odysseus», en *Poetica*, 2, 1968, pp. 150-177. 5. Rohde, p. 183 ss. 6. Sobre los historiadores auténticos de Alejandro, *cf.* el libro de L. Pearson, *The lost histories of Alexander the Great*, Nueva York, 1960. Sobre la vida novelada, R. Merkelbach, *Die Quellen des griechischen Alexanderromans*, Munich, 1954. Junto a las versiones conservadas en griego, puede leerse la más completa, traducida del armenio por A. M. Wolohojian, *The Romance of Alexander the Great*, Columbia, 1969. (La traducción española del Ps. Calístenes, *Vida y hazañas de Alejandro Magno*, Madrid, BCG, 1977, va acompañada de introducción y notas sobre la composición de esa biografía novelada). 7. Perry, o. c., esp. 35 ss. 8. O con la *Vida de Apolonio de Tiana*, escrita por Filóstrato a prin-

cipios del siglo III, con motivos de propaganda religiosa. **9.** Por ejemplo, ese sencillo sistema de escritura, que más que los sugeridos por Rohde (p. 253) me recuerda algún sistema gráfico muy simple, como el silabario inventado por el reverendo J. Evans para los indios *crees*, que se compone de nueve signos, con cuatro posiciones para cada uno, según su valor vocálico. (*Cf.* A. C. Moorhouse, *Historia del alfabeto*, trad. esp., 1961, México, p. 231.) **10.** *Cf.* Jean Servier, *Histoire de l'utopie*, París, 1967. **11.** *Kata zetesin historías*, con el sentido de 'Investigación', 'afán de saber', que conserva la palabra «historia»; el mismo motivo de Heródoto. **12.** R. Reitzenstein, *Hellenistische Wundererzählungen*, 2.ª ed., 1963; Darmstadt, pp. 17 y 31; R. Merkelbach, o. c., pp. 225-233. **13.** Sobre Luciano, en español puede consultarse el claro libro de A. Tovar, *Luciano*, Barcelona, 1949, por su breve introducción y sus traducciones; la antología de textos por L. Gil (Madrid, 1970, ed. C. S. I. C.), muy bien seleccionada; y los dos tomos, con texto y traducción de J. Alama (Barcelona, 1960). **14.** *Cf.* sobre este punto, el ya citado libro de Bowersock, *Greek sophists in the Roman Empire.* **15.** Como dice Haight, *Essays on the Greek romances* (1943), p. 171: «Es quizá más fácil para los lectores del siglo XX aceptar estas maravillas de lo que lo era para sus contemporáneos del siglo segundo. La ciencia ha desarrollado muchas de sus profecías. Las monstruosas huellas de Hércules y Dionisos pueden ser las huellas fósiles de dinosaurios. La ballena que se sumerge es un submarino. Su barco que se remonta del océano para volar a través del aire ha resultado el hidroavión. Sus islas navegantes con ciento veinte hombres, nuestros barcos de guerra. Los Nubicentauros que combaten por los aires son nuestros aviones. Los exploradores árticos han vivido en cabañas hechas con bloques de hielo. Navegar por el hielo es un conocido deporte invernal. Se hacen vestidos no de vidrio o bronce, sino de celulosa y de acero. Los ojos movibles sugieren prismáticos, gafas y lentes de contacto. Los corchópodos se parecen a los practicantes de surf. Y el espejo mágico sobre el pozo anticipaba la esfera perforada de la televisión». *Cf.* también p. 175: «La *Verdadera historia* es el modelo de todos esos viajes imaginarios con los que Rabelais, Cyrano de Bergerac, Swift, Voltaire y otros divirtieron a sus contemporáneos. Ninguna obra de Luciano encontró tantos imitadores como ésta». (Para bibliografía sobre Luciano, véase la obra citada de J. Alsina.) **16.** En *Pagan and Christian in a Age of Anxiety*, en general, pero especialmente los dos primeros capítulos (pp. 1-68), Dodds traza un panorama espiritual de la época con vigorosos rasgos. **17.** Sobre los oráculos en esta época, *cf.* Ferguson, o. c., cap. IX («The menace of the Future»), esp., pp. 150 ss.; y H. W. Parke, *Greek Oracles*, Londres, 1967, en general. Para la relación de Luciano con el ambiente religioso sigue siendo válido el libro de

M. Caster, *Lucien et la Pensée Religieuse de son temps*, París, 1937. **18.** Referencias a las brujas hay numerosas en la literatura latina. Por ejemplo, Horacio: *Epod.*, 8; *Sat*, I, 8; Virgilio: *Egl.*, 8; *En.*, 4, 504 ss.; Tibulo, I, 2, 4; Ovidio: *Am.*, I, 8; *Fast.*, 2, 571; *Met.*, 7, 191; Séneca: *Med.*, 670; Lucano, 6, 507; Plinio, *Nat. Hist.*, 18, 8; 28, 6-7, 23; Apuleyo, *Met.*, I, 8; 2, 5; 3, 16, 9, 29; *Apología*. (*Cf.* A. Atb, *Die Apologie des Apuleius von Madaura und die antike Zauberei*, Glessen, 1908, reimpr. 1967). **19.** Radermacher (en *Rheinisches Museum*, 1905, p. 315 ss.) y Reitzenstein, o. c., p. 1 ss., analizan y señalan paralelos con estos cuentos de Luciano.

4. EL AMOR ROMÁNTICO

1. Perry, o. c., p. 121. **2.** Körte-Händel, *Die Hellenistische Dichtung*, Stuttgart, 1960; 2.ª ed., p. 71 ss. **3.** Rohde, p. 49, nota 3. En la Grecia antigua los matrimonios los preparaban y decidían las familias de los contrayentes, que a veces no se conocían de antes de estar prometidos. No existía el noviazgo, y en griego clásico faltan las palabras «novio» y «novia» por esa razón. Nótese que en esta narración se usan de modo mecánico detalles novelísticos, pero falta el amor mutuo, que hace enfermar a los amantes en muchas novelas. **4.** Rohde, o. c., pp. 85-86. En Teócrito se trata de una amenaza ficticia para asustar a la joven requebrada. **5.** Körte-Händel, o. c., pp. 259-260. **6.** *Cf.* F. R. Adrados, *Ilustración y política en la Grecia clásica*, pp. 458 ss. El volumen colectivo de M. F. Galiano-J. S. Lasso de la Vega-F. R. Adrados, *El descubrimiento del amor en Grecia*, 1959, amplía muchos puntos aquí tratados. Es interesante para todo el tema amoroso, visto desde una perspectiva muy general, pero con amplias referencias a lo griego, el libro de H. Schubart, *Religion und Eros*, Munich, 1966, 2.ª ed. **7.** Sobre «el mimo» como forma teatral y su influencia en la literatura antigua, es básico —y exagerado— el libro de Reich, *Der Mimus*, Berlín, 1903. **8.** Sobre ese aspecto de la novela de Richardson, véase el ágil comentario de A. Hauser, o. c. t. II, pp. 238 ss. **9.** M. Pohlenz, *La Stoa*, trad. it., t. I, p. 383. **10.** R. Flacelière en el prólogo a su edición del diálogo de Plutarco, París, 1953, p. 32; y el mismo en *L'amour en Grèce*, París, 1960, pp. 174 ss. **11.** Véanse, por ejemplo, sobre «el feminismo y la desmoralización, los divorcios y la inestabilidad de las familias en Roma», las páginas 112-124 de J. Carcopino, *La vie quotidienne à Rome à l'apogée de l'Empire*, París, 1938. **12.** Ferguson, o. c., pp. 23 ss., y R. E. Witt, *Isis in the Graeco-Roman World*, Londres; más adelante volveremos a tratar de esto, así como de Eros y Psique, al hablar de Apuleyo. **13.** Bastaría recordar el papel que éstas desempeñaron en la propagación

de la nueva fe. La consideración del matrimonio como un lazo indisoluble y sagrado las favorecía, así como la recomendación de la fidelidad conyugal. *Cf.* Seltman, o. c., pp. 197 ss., y Dodds, o. c., p. 33. Aunque según Tertuliano, el Espíritu Santo se interesaba hasta por la longitud del velo de las doncellas (*De virginibus velandis*, 17, 6; cit. por Dodds, p. 65), no hay que pensar que la vida de las cristianas fuera mucho más triste que la de las paganas coetáneas. Al emperador Juliano le escandalizaba la libertad de las cristianas, y san Juan Crisóstomo (*Homilía* 36 sobre Cor. I., en *P. G.*, 61, 314) habla del lujo y el descaro de las damas en el templo. «Para un seductor —dice— que quiere perder a una mujer, ningún otro lugar, pienso, es más cómodo que una iglesia.» **14.** S. Hutin, *El Gnosticismo*, trad. esp., Buenos Aires, 1964, pp. 33 ss. **15.** Ferguson, o. c., p. 31; Dodds, o.c., p. 65. **16.** Flaceliěre, o. c., p. 218. De estas historias de excesivo pudor se han desarrollado hasta anécdotas pintorescas como la recogida por Reitzenstein, en o. c., p. 58, sobre el santo monje, que debía atravesar un canal del Nilo, pero no se atrevía a desnudarse por no ver reflejada en el agua su propia desnudez, y se necesitó la intervención divina para traspasarlo a la otra orilla. (Estos monjes tan pudibundos seguramente no se bañaban nunca.) **17.** Altheim, o. c., pp. 41 ss. (en la trad. esp., pp. 24 ss.). **18.** Hay quien, como Highet, *La Tradición Clásica*, Buenos Aires, trad. esp. pp. 262-3, ve en esto una de las muestras del público juvenil al que se dirigen estas obras. Puede compararse en algunos puntos con el estudio actual de A. Amorós, ya citado, *Sociología de una novela rosa*. **19.** Altheim, p. 25 de la trad. esp. **20.** Sobre este punto recomendamos al lector el sugestivo estudio de J. Cazeneuve, *Bonheur et civilisation*, París, 1966 (hay trad. esp.), cap. VI: «La technique du bien-être et l'ideal feminin». *Cf.*, por ejemplo, p. 110: «La obra maestra de la feminización de la felicidad es el haber integrado el amor —o el ideal del amor— entre las preocupaciones fundamentales de la sociedad». «Es una de las realizaciones más visibles de la predominancia femenina en la cultura de masas. Se trata del amor reconocido como un deber y un derecho, uno de los pilares de la sabiduría, una de las más nobles conquistas de la humanidad». Los rasgos generales de esta interpretación están ya recogidos en mi artículo «Apuntes sobre la novela griega», *Emerita*, I (1969), pp. 29-53.

5. LA CRISIS DEL HÉROE

1. Por ejemplo, la de Jenofonte de Éfeso acaba de modo semejante en una noche de amor, en la que ambos esposos se cuentan sus respectivos sufrimientos de la au-

sencia. (El canto XXIV de *la Odisea* es un añadido posterior, como se reconoce hoy generalmente.) *Cf.* O. Schissel von Fleschenberg, en *Wiener Studien*, 30, 1908, pp. 231-242. 2. *Cf.* J. E. Carspecken, «Apollonius Rhodius and the Homeric Epic», *Yale Class. Studies*, 13 (1952); G. Lawall, «Apollonius "Argonautika": Jason as Anti-hero», *id.* (1966), pp. 121-169, y C. R. Beye, «Jason as Love-hero in Apollonios "Argonautika"», *Greek, Roman and Byz. Studies*, 1969, pp. 31-56; y mi introducción a *Apolonio de Rodas. El viaje de los argonautas*, Madrid, Alianza, 1987. 3. C. R. Beye, o. c. 4. Perry, o. c., p. 45. 5. Véase C. Miralles en la introducción a su edición de Jenofonte de Éfeso (Barcelona, 1967), pp. 22 ss.; y en su o. c., pp. 52 ss. 6. P. Grimal, o. c., p. XI. 7. P. Grimal, o. c., p. XIV.

6. DEGRADACIÓN DE LOS MITOS ÉPICOS

1. M. Reinhold, «The unhero Aeneas», en *Class. et Med.*, 27 (1966), pp. 195 ss. 2. T. Mantero en *Ricerche sull «Heroikos» di Filostrato*, Génova, 1966, subraya los elementos románticos de esta composición. 3. Las fechas de los siglos IV y VI son las de las traducciones latinas, a varios siglos de distancia de los originales griegos. 4. E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. esp., México, 1955, t. 1, p. 252. 5. Sobre su gran influencia medieval los estudios más amplios son el de W. Greif, *Die mittelalterlichen Bearbeitungen der Trojanersage*, Marburgo, 1886, y N. E. Griffin, *Dares and Dictys. An introduction to the study of Medieval versions of the story of Troy*, Baltimore, 1907. En la introducción de R. M. Frazer (Jr) a su traducción de ambas crónicas troyanas, *The Trojan war. The chronicles of Dictys of Crete and Dares the Phrigian*, Indiana, Un. Press, 1966, puede verse un ágil resumen de esta influencia y algunas notas bibliográficas. Para su relación con Homero, además de algunos artículos de Griffin, véase el de T. W. Allen «Dyctys and Homer», *Journal of Philology*, 31 (1919), 207 ss. 6. Sobre Dares, puede consultarse también el libro de O. Schissel y Fleschenberg, *Dares-Studien*, Halle, 1908. Sobre el tópico del manuscrito reencontrado, *cf.* mi ensayo, con ese título, en *Apología de la novela logística*, Barcelona, Península, 2002, pp. 29-56. Las «crónicas» de Dares y Dictis están prologadas y traducidas (por V. Cristóbal) en la Biblioteca Clásica Gredos, Madrid, 2001. 7. Hay una excelente edición moderna de Dictis, la de W. Elsenhut en la colección Teubner (Leipzig, 1958), con introducción clara y un apéndice sobre el fragmento griego encontrado. Para Dares, conozco sólo la antigua edición de F. Meister en la misma colección (Leipzig, 1873). 8. Otro breve fragmento, *Pap. Oxy.*, 2539 (s. II-III)

publica J. W. Barnsen en *The Oxyrhyncus Papyri*, Londres, 1966. **9.** El rapto de mujeres como causa de la guerra es un tema ya usado por Heródoto, al principio de su obra. **10.** Ed. «Les Belles Lettres», París, III tomos. **11.** *Cf.* las notas de E. Vian, *ad locum*. Sobre las amazonas, en castellano, puede verse el ameno libro de C. Alonso del Real, *Realidad y leyenda de las amazonas*, Madrid, 1967. (Aunque no recoge bien todas estas variaciones épicas y novelísticas de autores tardíos). **12.** *Cf.* D. Lohman *Die Komposition der Reden in der Ilias* (Berlín, 1969), y mi reseña en *Emérita* (1972), 1. Sobre la composición de nuestras novelas el libro reciente de T. Hägg, ya citado, es excelente. (Reseñado por mí en la misma revista.) **13.** *Estética*, cap. VIII. «Los principales géneros poéticos». En otro sentido hablaba Goethe de la novela (en sus *Máximas y reflexiones*) como de una «epopeya subjetiva». Sobre esa «semirrespetabilidad» de la novela como género, puede verse el libro de F. K. Stanzel, *Typische Formen des Romans*, Göttingen, 1969, 4.ª ed., pp. 3 ss. **14.** *Mythologiques*, t. III, 2.ª parte. En conjunto, véase el estudio de M. Zéraffa, *Roman et Société*, pp. 94-163. **15.** M. Robert, *L'ancien et le nouveau. De Don Quichotte à Kafka*, 2.ª ed., París, 1967. **16.** G. Highet, o. c., t. II, p. 308.

7. LOS DIOSES EN LA NOVELA

1. R. Flacelière, *L'amour en Grèce*, París, 1960, pp. 199 ss. **2.** En la misma línea está también el artículo de G. Rohde «Longus und die Bukolik», *Rh. Museum*, 1937, pp. 23-49, y el libro de R. Petri, *Ueber den Roman des Chariton*, Meisenheim, 1963. Véase, más adelante, cap. IX. **3.** P. Dalmeyda, en la introducción a su edición de Jenofonte de Éfeso, pp. XVI-XVII. **4.** Más adelante, al tratar de esta novela, ampliamos referencias al texto de Apuleyo. **5.** Ferguson, *The religions of the Roman Empire*, Londres, 1970, pp. 80 ss. Sobre Isis, pp. 25 ss., y R. E. Witt, *Isis in the Graeco-Roman World.* **6.** E. Rohde, o. c., p. 485 (516 de la última edición).

8. PROPÓSITOS DEL AUTOR DE NOVELAS: EMOCIÓN, SUSPENSE Y «HAPPY END»

1. *Cf.* M. C. Mittelstadt, «Longus: Daphnis and Chloe and the pastoral tradition», *Class. et Med.*, XXVII (1966), pp. 162-180. **2.** Highet, o. c., t. I, pp. 262-263. **3.** No obstante, hay grandes diferencias, de contenido y de estilo, entre los novelistas y sus obras respectivas, y reducir todas las novelas griegas al mismo esquema,

como pretende Highet en una rápida generalización, es harto simplista. Al tratar de las novelas señalamos lo peculiar de cada autor en su exposición, y para la técnica literaria el estudio de T. Hägg, ya citado, muestra esas peculiaridades personales. 4. Otras veces, Caritón se deja llevar un tanto ingenuamente por su entusiasmo, como en la escena cumbre de su novela (V, 8): «¿Quién podría narrar el aspecto de aquel tribunal? ¿Qué poeta ha llevado a escena un relato tan asombroso? Hubieras creído estar en un teatro lleno de mil sentimientos diversos. De todo habla allí: lágrimas, júbilo, pasmo, compasión, desconfianza, súplicas».

9. INFLUENCIAS LITERARIAS SOBRE LA NOVELA

1. Comentado por Reitzenstein, o. c., pp. 85 ss., esp. pp. 92-94, y por Perry, o. c., p. 144. 2. *Cf.* Rohde, o. c., pp. 337 ss. 3. *Cf.* Rohde, o. c., p. 335, nota 3. 4. Weinreich, o. c., p. 232. 5. Para el caso de Helios en Heliodoro, en el libro de Altheim *Der unbesiegte Gott*, Hamburgo, 1957 (pp. 67-77), puede verse esta propaganda con un amplio contexto histórico. 6. Perry, «Chariton and his romance from a literary-historical point of view», *American Journal of Philology*, 51 (1930), pp. 93-134. 7. En su diálogo «Zeus trágico», por ejemplo, y en muchos otros lugares. 8. Perry, o. c., pp. 51 y 340. 9. *Cf.* Haight en su ya citado *Essays on the Greek romances*, pp. 182-185. 10. Véase más adelante nuestro análisis de la obra. 11. *Cf.* Perry, o. c., pp. 75-79. 12. Este tema de la relación entre novela e historiografía se encuentra aludido en muchos autores, en Ludvikovsky, Reitzenstein, Helm, Calderini, Lavagnini, Cataudella, etc. La cautela de Perry en su enfoque me parece ejemplar. (No he podido encontrar el libro de Braun, *Griechischer Roman und hellenistische Geschichtschreibung*, Francfort, 1934.)

10. «NINO Y SEMÍRAMIS»

1. En *Hermes*, 28, pp. 161-93. Fragmentos *A* y *B*. El fragmento *C* apareció en 1932 en un papiro de Oxyrrinco y fue publicado definitivamente por M. Norsa en 1949. S. Gaselee edita y traduce los dos primeros, con breve introducción en apéndice (pp. 382-399) a la edición de *Dafnis y Cloe* (por Edmonds) en la col. Loeb (Londres, 1916). Para el fragmento *C*, editado y traducido, *cf.* Perry, o. c., pp. 161 ss. El comentario de Perry, con sus notas filológicas, es bastante completo; o. c.,

pp. 152-177 (las colecciones de fragmentos novelescos de Lavagnini —1922— y Zimmermann —1936— ofrecen también el texto de *A* y *B*). **2.** R. M. Rattenbury, *New Chapters in the History of Greek Literature*, Oxford, pp. 211-223. **3.** H. Well en sus *Études de Littérature et de Rhytmique Grecques*, París, 1902. **4.** Perry, o. c., p. 166. **5.** Hay una notoria romantización popular en el sentido que señalaba Perry (ya en su artículo de 1930 sobre Caritón, p. 105): «Para la burguesía, amor y matrimonio, no guerra y conquista, son las cosas importantes en la vida humana, y la biografía resulta no ya vehículo para una interpretación filosófica o ética, como en Jenofonte o Plutarco, sino para el sentimentalismo popular». **6.** Según Gaselee, Perry y otros, este fragmento debía preceder al *A*; de modo que el orden sería *B*, *A*, *C*.

II. «QUÉREAS Y CALÍRROE«, DE CARITÓN DE AFRODISIA

1. Rohde, o. c., pp. 485-498. Las observaciones de Rohde sobre el estilo en pp. 496 ss. **2.** Véase su apéndice al libro de Rohde (desde la tercera edición). **3.** Calderini en la introducción a su traducción ya citada; Perry en su artículo de 1930 y en su libro, o. c., pp. 96-148. El texto, editado con las demás novelas griegas en la colección Teubner: *Erotici Scriptores Graeci*, ed. R. Hercher, Leipzig, 1858, y en la colección Didot, *Erotici Scriptores Graeci*, ed. G. A. Hirschig, París, 1875 (con traducción latina), ha sido objeto de varias ediciones críticas. La más reciente es la de B.P. Rearcon, en Teubner, Munich-Leipzig, 2004. **4.** Perry, o. c., p. 98. Sobre la transmisión textual, *id.*, p. 344, con bibliografía. Es éste un ejemplo curioso de cómo nuestro conocimiento de la literatura antigua depende de la valoración de las épocas pasadas. ¡Qué poco conocida es esta obra, desde algunos puntos de vista, la más moderna de las novelas griegas! En castellano, la única traducción es la de Bergua (que, como ya he dicho, está traducida de la francesa de P. Grimal, de quien toma además algunos datos): *La novela griega*, Madrid, 1965, pp. 105-256. (*Aventuras de Chaireas y Kalirroé*, en la transcripción fonética ahí empleada). **5.** Los términos con alusiones políticas o mitológicas del resumen proceden del original; he procurado conservarlos aquí por las relaciones históricas. **6.** Es una escena semejante a la descrita por Apolonio de Rodas en el libro III de sus *Argonáuticas*, al hablarnos de la noche apasionada de Medea, doncella vacilante entre el amor y el honor. Curioso es que aquí sea un personaje masculino, como el rico Dionisio, y más adelante el propio rey Artajerjes, quien se debate en tal conflicto. La solución, en que triunfa el sentido del deber, es caracte-

rística de Caritón, donde estos personajes ricos y nobles tienen buen corazón. El interés psicológico por los personajes secundarios es también otro rasgo de nuestro novelista, como apuntamos luego. *Cf.* J. Helms, *Character portrayal in the romance of Chariton*, París-La Haya, 1966. **7.** Los nombres femeninos acabados en *-ón* suelen ser propios de gente inferior, esclavas o cortesanas. **8.** Las referencias al trasfondo divino, invisible pero constante, eran un recurso tradicional de la épica y la tragedia, heredado por la novela, pero ningún otro novelista utiliza estas alusiones a la «ironía trágica», por el contraste entre los planes humanos y el designio divino, como hace Caritón. **9.** El claro resumen de Haight en *Essays on the Greek Romances*, pp. 14-37, y R. Petri, *Ueber den Roman des Chariton*, Meisenhelm, 1963, indican algunos de estos aspectos. **10.** *Cf.* Rohde, o. c., pp. 490 ss.; Perry, o. c., p. 100, nota 11; otra bibliografía sobre este punto en Hägg, *Narrative Technique in Ancient Greek Romances*, Estocolmo, 1971, p. 26, nota 1. **11.** En su artículo de 1930; opinión recogida en su libro posteriormente. **12.** Sobre esta técnica artística en el cine, *cf.* A. Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, t. III, p. 293. Sobre la comparación de la novela griega (en este caso la de Jenofonte como filme de aventuras y amor), también la señorita Haight, en su o. c. (1943), pp. 58-61, había subrayado algunas analogías. **13.** Reitzenstein, o. c., pp. 95 ss., seguido por Perry, o. c., pp. 141 ss., comentado por Hägg, p. 139, nota 1. **14.** T. Hägg, o. c., pp. 91 ss. **15.** T. Hägg, pp. 246-252, da noticia detallada de las mismas (*cf.* 330 ss). **16.** *Cf.* A. Scobie, *Aspects of the ancient romances and its heritage*, Meisenheim, 1969, pp. 22 ss.; y Hägg, o. c., p. 332. La lectura en voz alta era lo normal, y es bien conocido el pasaje de San Agustín (*Confesiones, 3*) en que nos habla del asombro que suscitaba San Ambrosio de Milán al verlo leer «en silencio» (a quien le gusten los comentarios muy generales y confusos, sobre este punto de la lectura en voz alta de los antiguos, remito al libro de Mac Luhan, *La Galaxia Gutenberg*, trad. esp., Madrid, 1969, pp. 128, anteriores y ss.). Por otra parte, el manejo de rollos de papiro es más dificultoso que nuestros cómodos libros para releer un pasaje anterior mal recordado. **17.** T. Hägg, o. c., pp. 259-260. **18.** Haight, o. c., pp. 33-36, y T. Hägg, o. c., pp. 94-96, subrayan el intento ennoblecedor de esos versos interpolados. La mezcla de versos con la prosa de la narración, o *prosímetro*, era propia de tipos de literatura poco formales, como, por ejemplo, las diatribas o sermones de los cínicos, y la sátira romana más antigua. En el *Satiricón* tenemos el ejemplo más notable en las novelas.

12. «LAS EFESÍACAS» O «ANTÍA Y HABRÓCOMES», DE JENOFONTE DE ÉFESO

1. Aparte de las ediciones generales antiguas de G. A. Hirschig y R. Hercher, la edición crítica del texto, con traducción y clara introducción de G. Dalmeyda (París, 1926, «Les Belles Lettres»), es la mejor. Con traducción catalana puede verse la de C. Miralles (Barcelona, 1967, F. Bernat Metge). 2. Sobre los conocimientos geográficos de Jenofonte se ha escrito bastante. Lavagnini (*Studi sul romanzo greco*, pp. 145 ss.) duda incluso de su conocimiento de Éfeso, que cree puede ser sólo libresco. Ya Rohde criticaba ese «viajar de aquí para allá insensatamente en zigzag» por los «caminos de hormigas» de la novela. Véase también H. Gärtner en su artículo de la enciclopedia clásica Pauly-Wissowa (RE., 2, Reihe., IX, 1967, cols. 2055-2089), cols. 2063-2065. Y Hägg, o. c., pp. 173 ss. No creo que convenga extremar esas críticas. 3. Rohde habló de esta obra como de un «esqueleto de novela» y K. Burger, en «Zu Xenophon von Ephesus», *Hermes*, 27 (1892), pp. 36-67, expuso una serie de motivos, apresuramientos e incongruencias textuales que parecían indicar que nuestro texto era un epítome de un original más amplio, teoría aceptada generalmente hasta incluso en los recientes estudios de Perry y Gärtner. Pero el documentado artículo en contra de T. Hägg, «Die Ephesiaka des Xenophon Ephesios-Original oder Epitome?», *Class. et Med.*, 1966 (aparecido en 1969), pp. 118-161, reduce con su crítica aquella hipótesis a una sensación subjetiva del lector ante esta obra de «tempo» rápido y apresurado. 4. Q. Cataudella en su hábil prólogo (XLIV, 44 pp.) a las traducciones de *Il romanzo classico*, Florencia, 1959. 5. Sobre esta cuestión un tanto erudita, debo remitir al artículo de T. Hägg ya citado, y su bibliografía, en especial a los artículos de A. Vogliano (1938) y C. F. Russo (1955). La opinión dudosa sobre este particular de un posible resumen me parece más correcta que cualquier otra solución. 6. En su libro sobre la técnica narrativa en las novelas, Hägg dedica un capítulo a la acción paralela y técnica de alternancias, que presenta con unos diagramas (p. 156) en que se percibe claramente el zigzagueante enfoque de Jenofonte de Éfeso. El análisis que Hägg realiza de Caritón, Jenofonte y Aquiles Tacio es ejemplar por su precisión en el campo de estos estudios literarios. Al tener dos protagonistas separados, las novelas griegas usan esa alternación de enfoque para acompañar a uno u otro en sus aventuras; pero frente al largo y continuo enfoque de Caritón, el rápido cambio de uno a otro personaje es peculiar de Jenofonte. 7. Sobre el ambiente religioso de la novela y algunos paralelos en otros textos, *cf.* Merkelbach, *Roman und Mysterium*, pp. 90-118. Sobre los sueños en la novela, F. Weinstock, «De somniorum visionumque in amatoriis Graecorum fabulis vi atque usu», *Eos*, 35 (1934), pp. 29-72.

Sobre los oráculos en esta época y la trivialidad de las preguntas de algunos consultantes, *cf.* Ferguson, *The Religions of the Roman Empire*, pp. 150 ss. **8.** Dalmeyda, o. c., pp. XVIII-XXIV; Haight, o. c., pp. 54-55. **9.** Haight, o. c., pp. 50-51. **10.** Dalmeyda, o. c., pp. XXVII-XXXIII.

13. «LEUCIPA Y CLITOFONTE», DE AQUILES TACIO

1. En primera persona están contadas las novelas cómico-satíricas de Petronio y Apuleyo, que se sirven del viejo artificio literario del narrador protagonista, como en las historias inverosímiles. De las novelas griegas resulta probable que algunas más, como las *Feniciacas*, de Loliano, de un ambiente tremendista, usaran el mismo enfoque personal. Sobre el valor subjetivo del punto de vista del narrador en Aquiles Tacio *cf.* Hägg, o. c., pp. 318 y ss. **2.** Véase en el cap. XVII la traducción de este pasaje, comparado con otra escena similar. **3.** Aunque para nosotros todas estas digresiones intercaladas en la novela son más bien inoportunas y fastidiosas, haríamos mal en trasladar este punto de vista al tiempo del autor. En el siglo II o III estas digresiones sobre cualquier tema eran muy apreciadas por sus efectos retóricos. Aparecen también en Eliano, Filóstrato y Heliodoro, *cf.* Perry, p. 245, y T. Hägg, p. 108. Tal vez figuraran entre los trozos selectos de nuestra novela, como opina Russo (*cf.* Hägg, l. c.). **4.** A pesar de lo que dice Merkelbach en su exagerado y tendencioso análisis (o. c., pp. 114-160), la presencia de los dioses en la novela es más difusa que en ninguna otra, y del todo superflua. **5.** Es curiosa la ironía con que este retórico Aquiles alude al «filosofar» (gr. *philosophein*). Por ejemplo, el pasaje citado (V, 23), en el que Clitofonte es apaleado sin defenderse: «Cuando él se cansó de pegarme y yo de filosofar...». En otro lugar (VI, 21), exclama Tersandro, dirigiéndose a Leucipa: «¿Doncella tú? ¡Qué descaro y qué risa! Doncella, después de pasar tantas noches con tantos piratas. ¿Es que resultaron eunucos tus raptores? ¿O es que el grupo de piratas era una congregación de filósofos?». Y en V, 27, y VII, 5,7 *philosophein* equivale a 'ser casto'. **6.** Esta escena de enamoramiento durante la comida es interesante. También en la *Historia de Apolonio* la princesa se enamora de Apolonio en un banquete. En la época clásica en Grecia no era tan frecuente la presencia de las doncellas y señoras de la casa en los banquetes con nuevos invitados, como parece en estas obras. **7.** *Cf.* 322. **8.** Weinreich, o. c., y Perry, o. c., p. 348. **9.** Después del art. cit. de T. Hägg, todas estas ampliaciones posteriores parecen aún más dudosas. **10.** T. Hägg, o. c., pp. 126, 178 ss. Un análisis detallado de la novela con claridad

puede verse en el libro de Wolff *The Greek romances in Elizabethan prose fiction*, 1912, pp. 111-236. **11.** D. B. Durham, *Class Philology*, 33 (1938), pp. 1-18. *Cf.* Hägg, o. c., p. 103, nota 3, y D. Sedelmeier, «Studien zu Achilles Tatius», *Wiener Studien*, 72 (1959), pp. 113-143. **12.** Aunque éstos sabían ya muy poco de su autor, al que Suidas confunde con otro escritor del mismo nombre que escribió de historia y de etimologías, además de un «tratado sobre esfera». Nos dice también que fue un obispo cristiano, leyenda paralela a la de Heliodoro, aunque más inverosímil en este caso. Véase Rohde, o. c., pp. 470 ss (501 ss. de la última edición). Los testimonios bizantinos han sido recogidos por E. Vilborg en apéndice a su edición de la novela. **13.** La relación entre esta novela y el modelo griego, que Reinoso conocía por la versión italiana de L. Dolce (Venecia, 1546) de la latina incompleta, está muy claramente analizada por Menéndez Pelayo en sus *Orígenes*, t. II, pp. 73-83. Más dudoso me parece que en Cervantes influyera más esta versión que la de Heliodoro al componer el *Persiles*, como afirma él mismo. De la obra de Núñez Reinoso hubo pronto una traducción francesa en 1554. **14.** Véase también de Menéndez Pelayo «Cultura literaria de Miguel de Cervantes» (1905), en *S. Isidoro, Cervantes y otros estudios*, Madrid, 1941 (col. Austral), p. 102. **15.** Highet, o. c., tomo I, p. 261. La primera edición del texto griego se hizo en 1601, y la primera edición crítica fue la de C. Salmasius en 1640. Las dos ediciones modernas más fáciles de usar son la de S. Gaselee en la col. Loeb. (1917) y la de E. Vilborg, Estocolmo, 1955, que tiene una introducción muy completa sobre la transmisión del texto, y ha publicado luego sus notas al texto (Estocolmo, 1962) en la misma colección (Studia Graeca et Latina Gothoburgensia).

14. «LAS PASTORALES LÉSBICAS» O «DAFNIS Y CLOE», DE LONGO

1. Menéndez Pelayo en *Orígenes*, t. I, p. 17. Entre las infidelidades de Valera está la sustitución de Gnatón por una figura femenina para evitar las alusiones a la homosexualidad. Pero a su vez exagera C. Miralles cuando dice (o. c., p. 67) que «Longo, traducido y maltratado por don Juan Valera, ha sido magníficamente incorporado al catalán por el profesor J. Verdaguer» (Barcelona, 1964). **2.** Highet, o. c. Para la literatura española, véase Menéndez Pelayo, *Orígenes*, cap. VIII (t. II, pp. 185 y ss.). **3.** Perry, o. c., pp. 350-351. **4.** Algunos filólogos, como Norden, Reich y Wilamowitz situaban la novela en el siglo II, al señalar que Longo era imitado por Alcifrón. *Cf.* Weinreich, o. c., pp. 227-228. **5.** Perry, o. c., pp. 69-71 y 339. **6.** Según F. Wirth en su *Römische Wandmalerei*, Berlín, 1934.

7. Chassang, o. c., pp. 408-410. La frase inglesa de que ésta es una «novela pastoril muy dulce y agradable para señoritas» es de G. Thornley, y está recogida por Edmonds en la introducción a esta obra en la col. Loeb. **8.** C. Miralles recuerda (o. c., p. 69) una hipótesis de Martinazzoli, quien habla de Longo como de «un apologista del antiascetismo, en oposición al moralismo rígido de los cristianos; pero no hay que buscar, creo, intenciones trascendentes en estas pinturas muy en la línea tradicional de la lírica griega. El análisis que hace Dalmeyda en su prólogo, pp. XXVII ss., es admirable por su claridad. Para la relación entre realidad social y literatura en Longo, véase el art. de A. M. Scarcella en la revista *Maia*, 1970, pp. 103 ss. **9.** A. Bonnard, *Civilisation Grecque*, t. III, cap. XVII. **10.** Ediciones modernas del texto griego: la de J. M. Edmonds en la col. Loeb (Londres, 1915), con trad. ingl.; la de G. Dalmeyda en la colección Les Belles Lettres, París, 1934, con trad. fr.; la de O. Schönberger, edición crítica con amplia introducción y trad. al., con notas, Berlín, 1960. La edición del profesor Berenguer en la col. Bernat Metge (Barcelona, 1964), que en su texto sigue el de G. Dalmeyda, ofrece una fiel versión catalana.

15. LAS «BABILÓNICAS», DE JÁMBLICO

1. El resumen de Focio está en los *Scriptores Erotici Graeci* (Ed. Didot, París, 1875) y en la ed. de Focio, *Bibliothèque*, II (cod. 84-185), texto y trad. por R. Henry, París, 1960 (Jámblico en cod. 94 y A. Diógenes en el 166). Otros fragmentos en *Iamblichi Babyloniacorum reliquiae*, ed. E. Habrich, Leipzig, 1966 (Ed. Teubner). Resumen de la obra en Rohde (o. c., pp. 361-381), Altheim, o. c. (a cargo de Ursula Schneider-Menzel) y Merkelbach (o. c., pp. 178-191).

16. LAS «ETIÓPICAS», DE HELIODORO DE EMESA

1. Sobre la cronología de esta novela se ha discutido mucho y se discute todavía, repitiendo los mismos argumentos. A los datos y opiniones bien reseñados por Perry, o. c., p. 349, pueden añadirse los de Keydell (1966), Schwartz (1967) y Reeve (1968), que cita Hägg. E. Feuillatre, en su libro *Études sur les «Ethiopiques» d'Héliodore*, París, 1966, lo fecha en la época de Adriano (hacia mediados del siglo II), y C. Lacombrade, «Sur l'auteur et la date des Ethiopiques», *R. E. G.*, 83 (1970), pp. 70-89, vuelve a defender la datación tardía de mediados del siglo IV.

2. Haight, o. c., p. 77. 3. P. Grimal, o. c., p. XIX. 4. Como señalamos en otras páginas. 5. Sobre la composición de esta novela hay tres estudios modernos: el de V. Hefti, *Zur Erzählungstechnik in Heliodors Aethiopica*, Viena, 1950; el de Goethals, *The Aethiopica of Heliodorus. A critical study*, 1959 (tesis inédita de la Universidad de Columbia), y el de E. Feuillatre, ya citado. Del texto griego hay dos buenas ediciones modernas, la de R. M. Rattenbury-T. W. Lumb, Les Belles Lettres, París, 1935, y la de A. Colonna, Roma, 1938. 6. Haight, o. c., p. 91. Para sus metáforas teatrales, *cf.* J. W. Walden, «Stage-terms in Hellodorus' Aethiopica», *Harvard St. in Class. Phil.*, 5 (1894), pp. 1-43. 7. Sobre esta creencia de la influencia de objetos observados en el momento de la concepción sobre el futuro parto, *cf.* la sabia nota de Rohde, o. c., p. 447, núm. 4 (p. 476, última edición), con numerosos testimonios griegos. Entre éstos, el más curioso es el del médico Sorano, que cuenta que algunas mujeres, por observar a monos, engendraron hijos de aspecto simiesco, mientras que un feo tirano de Chipre fue padre de bellos hijos, porque en la unión amorosa obligaba a su mujer a observar unas hermosas estatuas. Heliodoro ha influido en una escena de Tasso (*Gerusalemme liberata*, XII, 23-37), donde la reina negra admiraba un san Jorge (en lugar del Teseo griego) y dio a luz a una niña blanca. 8. Es probable una influencia de Jenofonte de Éfeso en Heliodoro, que evidentemente poseía amplios conocimientos literarios. El pobre campesino hospitalario, el bandido esforzado, los piadosos sacerdotes se aproximan, sin embargo, a tipos fijos. Los personajes de Heliodoro distan mucho de la caracterización psicológica de los de Caritón. 9. Sobre la fama de Heliodoro, *cf.* O. Weinreich, o. c., pp. 364-376. En el prólogo de F. López Estrada a la traducción castellana de Fernando de Mena (Madrid, 1954), pp. VII-LIV, hay más detalles sobre su influencia en España. 10. Sobre la relación con Cervantes, *cf.* además la bibliografía que cita J. B. Avalle-Arce en su edición de *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, Madrid, 1969, pp. 22-24. La apreciación de que Cervantes hace de la carrera de peripecias de la novela griega un símbolo cristiano del peregrinar del hombre en este mundo, hecha ya por A. Vilanova y recalcada aquí, es muy sugestiva.

17. NOVELAS PERDIDAS Y FRAGMENTOS PAPIRÁCEOS

1. B. Lavagnini, *Eroticorum Fragmenta Papyracea*, Leipzig, 1922 (col. Teubner); F. Zimmermann, *Griechische Roman-Papyri und verwandte Texte*, Heidelberg, 1936. 2. Rohde, pp. 371-376. 3. Reitzenstein, en su citado *Hell. Wund.*,

pp. 167-168. 4. *Cf.* Perry, o. c., pp. 358-359. 5. *Cf.* D. Levi, *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton, 1947. 6. Publicado en *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 4, 1969, pp. 205 ss., con el título de «Lollianos. Phoinikika. Fragmente eines neuen griechischen Romans», y otros breves fragmentos en *id.*, 5, 1970, p. 22; e *id.*, 6, 1970, pp. 42 ss. 7. El juego con los tiempos presente y pasado, que traduzco, pertenece al texto original. Sirve para destacar ciertos momentos emocionales más fuertes en al recuerdo del narrador. 8. *Nota de 2007.* Con posterioridad a estas líneas se han publicado nuevos fragmentos, y al menos dos libros de conjunto con una edición y comentario: Los de A. S. Stephens y J. J. Winkler, *Ancient Greek Novels: The Fragments*, Princeton Univerisity Press, 1993, y M. P. López, *Fragmentos papiráceos de novela griega*, Universidad de Alicante, 1998.

18. NOVELAS GRIEGAS EN LEYENDAS CRISTIANAS: LOS «RECONOCIMIENTOS» DEL PSEUDO-CLEMENTE

1. Reitzenstein, *Hellenistische Wundererzählungen*, pp. 64 ss., 75 ss. 2. Reitzenstein, o. c., p. 6. 3. R. Söder, *Die apokryphen Apostelgeschichten und die romanhafte Literatur der Antike*, Stuttgart, 1932. 4. Th. Zahn, *Cyprian von Antiochien und die deutsche Faustssage*, Erlangen, 1882. Trad. francesa por Festuguière en *La revélation d'Hermes Trismégiste*, t. I, París, 1944, y por P. Grimal en o. c., París, 1958. 5. *Cf.* el análisis de Perry, o. c., pp. 285-293 (apéndice I), con bibliografía, y O. Culimann, *Le problème littéraire et historique du roman pseudo-clementine*, París, 1930. 6. Menéndez Pelayo, o. c., t. I, pp. 296 ss.

19. APOLONIO DE TIRO

1. M. Pelayo, *Orígenes*, I, p. 17. (La adjetivación de «bizantinas» a las novelas griegas es una confusión basada en la difícil datación de la cronología de estos relatos.) 2. Las referencias a su amplia tradición medieval pueden verse en el prólogo a la excelente edición crítica de la versión castellana de esta obra, hecha por C. Carroll Marden (Baltimore y París, 1917). 3. E. Klebs, *Die Erzählung von Apollonius aus Tyrus. Eine geschichtliche Untersuchung über ihre lateinische Urform und ihre späteren Bearbeitungen* (Berlín, 1899); P. H. Goepp, «The narrative material of *Apollonios of Tyre*», *A Journal of English Literary History*, 5 (1938),

pp. 150-172. Perry, o. c., pp. 294-324. 4. Schanz, en Schanz-Hosius-Krüger, *Geschichte der römischen Literatur*, IV, 2 (1920), pp. 87-92, ofrece una clara exposición de los problemas y tradición del texto y de su contenido. Sobre su aspecto popular, *cf.* p. 90: «En nuestra obrilla poseemos un cuento y a partir de ese carácter de cuento («dem märchenhaften Charakter») se pueden aclarar y disculpar muchas peculiaridades del mismo». Véase ahora el amplio estudio de M.ª V. Fernández Savater, *Temas y motivos novelescos. La «Historia Apolonii regis Tyri»*, Universidad de Huelva, 2005. 5. El texto latino está editado en los *Erotici Scriptores Graeci*, de la col. Didot; pero la mejor edición es la de A. Riese en la col. Teubner, Leipzig, 1871 (2.ª ed., 1893). La sintaxis y el vocabulario son de una notable sencillez, en un latín casi medieval. Al dividir la obra en partes para analizar mejor lo complejo de la trama sigo un procedimiento usado por Perry, pero no su división, más detallada. 6. A. H. Krappe, «Euripides *Alcmaeon* and the Apollonius Romance», *Class. Quarterly*, 18 (1924), pp. 57 ss.

20. EL «SATIRICÓN», DE PETRONIO

1. Tesis defendida por E. V. Marmorale, *La questione petroniana*, Bari, 1948. *Cf.* introducción de M. Díaz a su edición de *Petronio* (Barcelona, 1968), pp. XX ss. 2. P. G. Walsh, *The Roman novel*, Cambridge, 1970, pp. 68 ss. 3. *Cf.* P. G. Walsh, o. c., apéndice I (pp. 244-247: *The date of the Satyricon*). 4. Acerca de la extensión del *Satiricón*, Perry, o. c., pp. 190-191, se inclina por la amplia, de 800 págs. Walsh, o. c., p. 73, no cree en un tamaño tan considerable; sugiere que los números de los libros que registran los códices pueden referirse a *escenas*. 5. Walsh, o. c., pp. 36 ss. 6. *Cf.* Perry, o. c., p. 192. 7. Walsh, o. c., p. 72. 8. La tesis de que el *Satiricón* es una burla de la novela idealista griega fue anunciada por R. Heinze, «Petronius und der griechische Roman», en *Hermes* (1889), pp. 494 ss., y mantenida por algunos otros filólogos, como Reitzenstein y Kroll. Como parodia del relato autobiográfico de viajes la destaca P. Veyne en *Revue des Études Latins* (1964), pp. 301 ss. Sobre las que destacan su relación con la novela breve, del tipo milesio, *cf.* Walsh, o. c., p. 11. Sobre su relación con la sátira romana, Walsh, o. c., pp. 18 ss.; sobre su relación con el mimo, *id.*, p. 24. Sobre todo ello puede verse además el libro de R. Cahen, *Le Satiricon et ses origines*, París, 1925. 9. Según M. Díaz, Encolpio podría representar «el hombre de letras desplazado, descentrado, incapaz de situarse en ningún círculo en el que su prestigio, sus relaciones o su dignidad lo colocan provisionalmente; la aventura de Encolpio sería

más bien la desventura del idealista, de aficiones y formación distantes y hasta opuestas a la realidad que se le viene encima continuamente, aunque sin adquirir nunca tintes trágicos por la misma falta de densidad del protagonista que se enfrenta entre descuidado, irónico y escéptico con el mundo del que se siente no miembro ni partícipe, sino poco más que espectador» (o. c., p. XLV). La ambigua óptica del narrador protagonista está bien señalada por P. Veyne en su artículo «Le *je* dans le Satiricon», *Révue des Ét. Lat.* (1964), pp. 301-324: «Le je d'Encolpe joue ainsi un double jeu perpétuel entre son propre personnage et l'optique de l'auteur et du lecteur» (p. 303; sobre la narración en primera persona y el género novelístico, *cf.* pp. 309 ss.). *Cf.* también Perry, o. c., pp. 325 ss. Para una perspectiva algo parecida en la picaresca española, véase el libro, detallado y erudito, de F. Rico *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, 1970. Para una visión más general, *cf.* F. K. Stanzel, *Typische Formen des Romans*, Gottingen, 1969, pp. 23 ss. **10.** E. Auerbach, *Mímesis: la realidad en la literatura*, México, 1950, p. 51. **11.** Auerbach (o. c., p. 33), M. Zaraffa, en su ya citado *Roman et société*, p. 102, y J. Dutourd en el prólogo a la traducción de Petronio (por P. Grimal) en «Le livre de poche classique», París, 1960, coinciden sin pretenderlo en la comparación. M. Durán en su artículo «Del *Satiricón* de Petronio al de Fellini», *Revista de Occidente*, 99 (1971), pp. 310-328, destaca bien los tonos esperpénticos del «realismo» de la novela, subrayados en la película reciente. «La picaresca latina de Petronio, la italiana de Fellini que en ella se inspira, se mueven entre dos polos, el sexo y la muerte». **12.** Auerbach, o. c., p. 37. *Cf.* H. D. Rankin, «Some comments on Petronius. Portrayal of character», *Eranos* (1970), pp. 123-147. **13.** Véase el excelente comentario de J. P. Sullivan, *The Satyricon of Petronius*, Londres, 1968. **14.** *Cf.* nota 8. **15.** Walsh, o. c., pp. 42 ss. **16.** A. Collignon, *Etude sur Pétrone*, París, 1892. *Cf.* el reciente art. de H. D. Rankin «Pe tronius, Priapus and Priapeum, LXVII», *Class. et Med.*, 1966, pp. 225 ss. **17.** Walsh, o. c., pp. 34 ss. A pesar de su faceta satírica, la obra de Petronio refleja la movilidad y diversidad de las clases sociales de su época. Como señala Auerbach (*Lenguaje literario y público en la Baja Latinidad y en la Edad Media*, trad. esp., Barcelona, 1969, p. 238): «La sociedad romana de los primeros siglos imperiales fue, a pesar de la falta de libertad política, un mundo lleno de vivo color, muy liberal en sus formas de vida, coloreado, rico en corrientes y en perpetua y espontánea renovación, hasta que, a partir del siglo III, empezó a mostrar paulatinamente la esclerosis a la que iba a sucumbir poco a poco». **18.** Menéndez Pelayo, en el tomo IV de sus *Orígenes*, pp. 224 y 243 (en el tomo IV de la edición del C. S. I. C. está recogida como apéndice su tesis doctoral de «La novela entre los latinos»). **19.** *Cf.* la introducción de Díaz, p. LX-XIV ss. Para la

transmisión del texto ofrece esta introducción una información muy clara, dentro de lo limitado de nuestros datos. *Cf.* además el art. de P. Scazzoso en la revista *Maia*, 1970, pp. 238 ss. **20.** *Cf.* Walsh, o. c., pp. 112 ss. Sobre la casa de Trimalción, G. Bagnani, «The house of Trimalchio», *Am. Journal of.Philology* (1954), pp. 16 ss. Por lo demás, las ediciones comentadas aportan *ad locum* las referencias históricas más notables. **21.** Reproducido en la introducción de Díaz, caps. II ss. **22.** Principales ediciones de Petronio: las de Bücheler (Berlín, 1862), Ernout (París, 1922), Sage (Nueva York, 1929), Paratore (Florencia, 1933), K. Müller (Munich, 1961; revisada en la ed. Tusculum, Munich, 1965, por Müller-Erlers). Sólo del banquete de Trimalción, con comentario filológico: Friedländer (Leipzig, 1906; repr. Amsterdam, 1960), Maiuri (Nápoles, 1945), Marmorale (Florencia, 1947), Perrochat (París, 1962, 3.ª ed.), Lowe (Londres, 1905), Sedgwick (Oxford, 1950, 2.ª ed.). De las traducciones extranjeras, las francesas de Ernout y Grimal, ya citadas, y la inglesa de P. Sullivan (Londres, 1965, en la col. Penguin Classics, con reediciones) son fáciles de hallar y muy acertadas. La introducción y notas de Sullivan en su versión, sin ser excesivamente técnicas, son de gran utilidad para la comprensión de la obra de Petronio.

21. LA «METAMORFOSIS» DE LUCIO O «EL ASNO DE ORO», DE APULEYO

1. San Agustín, *De civit. Dei*, XVIII, 18: «Sicut Apuleius, in libris quos Asini Aurei titulo inscripsit, sibi ipsi accidisse ut, accepto veneno, humano animo permanente, asinus fieret, aut indicavit aut finxit». La posibilidad de que la metamorfosis en asno fuera un relato verídico no queda descartada por San Agustín, que creía en posibles milagros realizados por la intervención mágica de los demonios, que bien podía haber atraído Apuleyo, con su fama de hechicero. *Cf.* E. H. Haight, *Apuleius and his influence*, Nueva York, 1927 (pp. 97-101). **2.** P. Médan, *La latinité d'Apulée dans les Metamorphoses*, París, 1926; M. Bernhard, *Der Stil des Apuleius*, 2.ª ed., Amsterdam, 1965; L. Callebat, *Sermo cotidianus dans les Metamorphoses d'Apulée*, Caen, 1968. *Cf.* Walsh, o. c., pp. 63 ss. **3.** Walsh, o. c., pp. 248 ss. **4.** Sobre esta cuestión resulta muy claro por su ponderado y documentado análisis el artículo de A. Lesky «Apuleius von Madaura und Lukios von Patrai», *Hermes*, 76 (1941), pp. 43-74. Perry, o. c., pp. 214 ss., y últimamente en *Class. Journal*, 64 (1968), pp. 97-101, mantiene la teoría expuesta por él en 1923 de la inexistencia real de Lucio de Patras. **5.** El libro de H. Riefstahl, *Der Roman des Apuleius. Beitrag zur Romantheorie*, Francfort, 1938, estudia la relación con las

novelas griegas (esp., pp. 82-95); el breve libro de A. Scobie, *Aspects of the Ancient Romance and its heritage*, Meisenhelm, 1969, se ocupa también del problema del género novelesco. Acerca de la inclusión de historias menores en la trama, *cf.* P. Junghanns, *Die Erzählungstechnik von Apuleius Metamorphosen und ihrer Vorlage*, Leipzig, 1932, y E. Paratore, *La novella in Apuleio*, 2.ª ed., Messina, 1942, y A. Mazzarino, *La Milesia e Apuleio*, Turín, 1950. Una clarísima comparación de la estructura de la obra de Apuleyo con el texto de Luciano la da Walsh, o. c., pp. 147 ss. **6.** Perry, o. c., pp. 245 ss. **7.** Walsh, o. c., p. 144, nota 1. **8.** Perry, o. c., pp. 243 ss. **9.** Sobre la curiosidad como actitud general y su significado en Apuleyo, H. J. Mette, «Curiositas», en *Festschrift Bruno Schnell* (Munich, 1956), pp. 227 ss.; A. Labhardt, «Curiositas: notes sur l'histoire d'une notion», *Mus. Helv.* (1960), pp. 206 ss.; S. Lancel, «Curiositas et preocupations spirituelles chez Apulée», *Rev. Hist. Rel.* (1961), pp. 25 ss.: C. C. Cochlam, «The curiosity of the Golden Ass», *Cl. Journal*, 64 (1968), pp. 120-125 (en el mismo número de la revista hay otros artículos de G. C. Drake y W. R. Nethercut sobre la significación espiritual de la novela de Apuleyo). **10.** Walsh, o. c., p. 186. **11.** Walsh, o. c., p. 150, y Perry, o. c., pp. 259 ss. **12.** Perry, o. c., pp. 252 ss. **13.** «Lucius' travels take him through a hostile world of spirits, nature and men» (Walsh, o. c., p. 165). Esta crueldad del mundo y las personas que rodean al desventurado protagonista, típica también de nuestros relatos picarescos, tiene fuertes tintes en Apuleyo, de modo que, a pesar de la comicidad de las aventuras, el lector se queda con un regusto amargo. Como ya sucede con Petronio, la visión cómica de la realidad, satirizada, supone un balance pesimista de la vida, para el que Apuleyo propone un refugio religioso en la dedicación a Isis. **14.** *The tale of Cupid and Psyche*, Lund, 1955. **15.** El volumen editado por G. Binder y R. Merkelbach, *Amor und Psyche*, recoge los artículos más interesantes (de Friedländer, Bieler, Heinrici, Helm, etc.) sobre este cuento. Sobre el tema en su faceta más general es muy sugestivo el conocido estudio psicológico de E. Neumann *Amor und Psyche*, Londres, 1966, 2.ª ed. **16.** Análisis muy detallado de su estructura en Walsh, o. c., pp. 198 ss. **17.** R. Merkelbach, *Roman und Mysterium*, pp. 1-70. **18.** Haight, o. c., cap. IV; Walsh, o. c., pp. 228-229. **19.** *Cf.* Menéndez Pelayo, o.c., t. IV, p. 260. **20.** Menéndez Pelayo, *id.*, p. 259. **21.** *Cf.* Walsh, o. c., pp. 236 ss., con una breve, pero interesante, bibliografía (sobre posibles influencias de la novela griega en Mateo Alemán, *cf.* D. McGrady, «Heliodorus' influence on Mateo Alemán», *Hisp. Rev.*, 1966, pp. 49-53). También Quevedo en el *Buscón* hace referencias a la obra de Apuleyo. **22.** Menéndez Pelayo, o. c., t. I, p. 25. **23.** Sobre Petronio en la literatura, *cf.* el libro de Collingnon *Pétro-*

ne en France, París, 1905. El cap. de Walsh, «Nachleben: the Roman Novel and the rebirth of the picaresque», o. c., pp. 229-293, contiene algunas referencias interesantes que añadir a la amplia bibliografía sobre este tema (que puede verse, por ejemplo, en el ya citado libro de F. Rico sobre nuestra novela picaresca). Sobre la influencia de Apuleyo en Alemania, *cf* el apéndice de E. Burck a su traducción, Ed. Rowohlt, Berlín, 1961, pp. 256-310.

SEGUNDA PARTE
PRIMERAS NOVELAS EUROPEAS

1. PUJANZA DEL SIGLO XII: ALGUNAS REFERENCIAS HISTÓRICAS

1. Para completar estas fugaces anotaciones puede verse, por ejemplo, el estudio sobre la Alta Edad Media de J. Le Goff (publicado por Siglo XXI de España, en castellano, con el erróneo título de *La Baja Edad Media*, Madrid, 1970) o el volumen del mismo autor *La civilización del Occidente medieval* (trad. esp., Barcelona, 1969). Sobre las Cruzadas el libro básico es el de St. Runciman, *A History of the Crussades*, 3 vols., Cambridge, 1954. Curioso para el estudio del reino franco de Jerusalén resulta el de P. Willemart, *Les Croisades*, París, 1972. 2. El lector puede encontrar en castellano, en la Colección Austral, dos excelentes biografías, la de Regine Pernoud sobre *Leonor de Aquitania* (Madrid, 1969) y la de M. Pecaut sobre *Federico Barbarroja* (Madrid, 1971). Sobre Enrique II hay una extensa obra de N. S. Warren: *Henri* II, Londres, 1972. 3. C. H. Haskins *The Renaissance of the Twelfth Century*, Cambridge, Mass., 1927 (5.ª ed., Harvard Un. Press, 1971); G. Paré, A. Brunet, P. Tremblay, *La renaissance du douzième siècle: Les écoles et l'enseignement*, París-Ottawa, 1933; E. Panofsky: *Renaissance and Renascence in Western Art*, Estocolmo, 1960; M. de Gandillac (ed.), *Entretiens sur la renaissance du 12e siècle*, París, 1968; C. Brooke *The Twelfth Century Renaissance*, Londres, 1969. Sobre el significado del término «renacimiento» aplicado a esta época inició una especializada controversia W. A. Nitze ya en 1948, lo que a fin de cuentas indica sólo lo difícil de una definición precisa del mismo. Brooke (o. c., p. 13) señala con cierto escepticismo que «la frase Renacimiento del siglo XII no tiene un significado preciso. Lleva consigo ciertas connotaciones, y éstas son esenciales para comprender una época excitante de la historia». 4. M. de Gandillac, o. c., p. 12. 5. La lista procede del historiador L. L. Patow, citado por Gandillac. Para el desarrollo de la mentalidad es muy claro el libro de

R. W. Southern, *The Making of the Middle Ages*, Londres, 1953 (con numerosas reimpresiones). **6.** La obra de referencia obligada aquí es la de R. R. Bezzola, *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident (500-1200)* (en 5 vols., París, 1960-1967), espléndida por su riqueza de datos y la precisión de sus conclusiones. Nuestro apresurado resumen da una pobre idea de todo ese ambiente literario. **7.** Sobre el conjunto de la épica francesa puede consultarse el libro de Martín de Riquer *Los cantares de gesta franceses. Sus problemas, su relación con España*, Madrid, 1952. **8.** Véase en la obra de Bezzola el largo capítulo dedicado a «La corte de Inglaterra bajo los reyes angevinos» (tomo IV, pp. 3-312). También en el libro de E. Auerbach *Lenguaje literario y público en la Baja Latinidad y en la Edad Media*, trad. esp., Barcelona, 1969, hay páginas fundamentales sobre este punto. (*Cf.* el cap. IV: «El público occidental y su lengua», y esp. pp. 279 ss). **9.** *Cf.* R. R. Bezzola, o. c., t. III, pp. 243 ss. («Guillaume IX et les origines de l'amour courtois», ya publicado en *Romania*, 1940, pp. 145-237). **10.** *Cf.* P. Y. Badel, *Introduction à la vie littéraire du Moyen Age*, París, 1969. Es éste un excelente libro de introducción, de estilo ágil y atractivo y de gran claridad mental. **11.** J. Bühler, o. c., p. 97. Sobre el aspecto sociológico de la literatura caballeresca es fundamental el libro de E. Koehler, *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik*, Tubinga, 1956 (cito por la 2.ª ed., 1970). **12.** M. Bloch, *La Société Féodale*, París, 1940 (reimpreso en 1970). Arnold Hauser en *Historia social del Arte y la Literatura*, trad. esp., Madrid, 1968, I, p. 265. **13.** A. von Martin, *Sociología de la cultura medieval* (trad. esp.), Madrid, 1965, pp. 85 ss. **14.** Sobre el tema de las disputas entre el clérigo y el caballero la bibliografía es abundante desde el antiguo estudio de C. Oulmont, *Les débats du Clerc et du Chevalier*, de 1911; en castellano, por ejemplo, puede verse el de R. Menéndez Pidal «Elena y María», recogido en *Tres poetas primitivos* (Col. Austral, 1968, 3.ª ed.). **15.** Para los clérigos cortesanos puede verse el libro ya citado de Bezzola; y para los demás, el de J. Le Goff, *Los intelectuales en la Edad Media*. **16.** *Cf.* E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, Excurso IX, trad. esp., México, 1955, y E. Koehler, o. c., pp. 49-50: «El topos del deber de la comunicación del saber del poeta a su público es un lugar común de la literatura en lengua vulgar desde el *Roman de Thebes* y el *de Troya* hasta el de *Alejandro* en verso de 12 sílabas alrededor de 1190», y citas *ad locum*. **17.** *Cf.* el citado libro de Haskins en su cap. «Books and librairies» (pp. 70-92). Los libros eran de pergamino, pues en la temprana Edad Media había dejado de emplearse el papiro, y el papel se introdujo a mediados del siglo XIII en Occidente. «Los códices varían grandemente en su tamaño: mientras hay muchas Grandes Biblias y Libros de Oficio escritos con

letras muy amplias, el siglo xxi nos ha dejado un gran número de pequeños volúmenes, en dieciseisavo o menos, escritos claramente, a menudo en una escritura diminuta, y bastante pequeños como para deslizarse en el bolsillo del viajero. El siglo xii en sus comienzos es uno de los períodos áureos de la caligrafía medieval, pues la escritura posee aún la legibilidad de la minúscula carolingia; más tarde encontramos la introducción de los trazos góticos y sus ligaduras y numerosas abreviaciones que se vuelven comunes en el siglo xiii, cuando la escritura cursiva reaparece». «Los manuscritos eran naturalmente caros, especialmente los grandes Libros de Oficio para el coro, y se oye hablar de una Gran Biblia comprada por diez talentos y de un Misal cambiado por un viñedo. En 1043 el obispo de Barcelona compró dos volúmenes de Prisciliano a un judío por una casa y un campo» (o. c., p. 72). Los libros de consulta común en las bibliotecas de conventos estaban encadenados, «cathenati ad communem utilitatem». Los préstamos para copias eran curiosos y peligrosos (p. 85). Esa misma carestía del material aumenta la dependencia de los novelistas cortesanos respecto a sus patronos nobles, que les facilitaban, con sus encargos, los medios de adquirir el pergamino necesario y muchas veces les prestaban los códices para inspirar un tema (como, por ejemplo, el famoso libro de la *Historia del Grial*, prestado a Chrétien por el conde de Flandes para su *Perceval*). Evidentemente el escritor que trabajaba en un monasterio con biblioteca conventual a su disposición estaba en diferentes condiciones que el novelista cortesano. Un caso curioso de esta dependencia es el de Heinrich de Veldeke, traductor del *Roman d'Enéas* al alemán. El manuscrito incompleto de su *Eneit* cayó en manos del margrave Hermann de Turingia, que se lo llevó, y Heinrich pudo completarlo sólo nueve años después, al pasar a la corte de este noble protector de la literatura (*cf.* R. R. Bezzola, t. V, pp. 514 y 518).

18. *Cf.* Bezzola, t. IV, pp. 184-190 («Le prologue de Wace et le roman»). En una declaración muy interesante Wace se queja de la avaricia de los nobles de su época. Por más que emplea su tiempo en escribir y traducir, no encuentra más que palabras de elogio, con las que no podría pagar ni un mes a un escriba (vv. 142-166). Afortunadamente el rey Enrique II le ha concedido prebendas y dado el encargo de escribir para él su *Crónica de los duques de Normandía* o *Roman de Rou* (vv. 166 ss.; Bezzola, o. c., pp. 181 ss.). En cuanto al prólogo del *Roman de Thebes*, donde se presenta primero el tópico del deber de difundir el saber y luego el de la reducción del público a nobles y clérigos, quizá vale la pena citarlo más por extenso:

Qui sages est nel deit celer,
Ainz por ço deit son sen monstrer,
Que, quant serra del siecle alez,
En seit pues toz jorz remebrez.
Se danz Homers et danz Platon
Et Vergiles et Ciceron
Lor sapience celissant,
Ja ne fust d'eus parlé avant.
Por ço no vueil mon sen taisir,
Ma sapience retenir;
Ainz me delet a aconter
Chose digne de remember
Or s'en voisent de tot mestier
Se ne sont clerc o chevalier,
Car aussi puent esconter
Come li asnes al harper.
Ne parlerai de peletiers,
Ne de vilains ne de berchiers,
Mais de dous fréres vos dirai,
Et lor geste raconterai.

(V. 1 ss.) (Son curiosas, por otra parte, algunas notas clásicas de este clérigo, que desde luego había de conocer sólo de nombre a Homero y Platón; pero piensa de verdad en la fama más allá de la muerte como premio a la obra del sabio. Incluso una sentencia de aparente aire popular como la de «tocar el arpa los asnos» tiene una larga tradición literaria. En Chartres hay una escultura del siglo XIII de un asno que toca la lira, y la expresión procede de un proverbio griego, que da lugar a una fábula de Fedro, y que está citado por Marciano Capella y por Boecio (com. I, prosa 4), de donde lo recogen seguramente los clérigos medievales. *Cf.* E. Jeanneau en *Entretiens sur la R. du XIIe siècle*, p. 486.) **19.** M. Bloch, o. c., p. 427. **20.** A. Hauser, o. c., pp. 273 ss. **21.** Bezzola, o. c., t. II, pp. 461 ss. **22.** *Id.*, t. III, pp. 288-292. **23.** E. Auerbach, o. c., pp. 285-287. Por otra parte, sobre el tema general de la relación de esta literatura medieval y su público remitimos a las páginas sintéticas y doctas de P. Zumthor en su *Essai de poétique médiévale*, París, 1972, pp. 30 ss., con la última bibliografía al respecto.

2. DE LA ÉPICA A LA NOVELA DE AVENTURAS

1. *Cf.* «Los orígenes de la novela», cap. V, pp. 83 ss. 2. W. P. Ker, *From Epic to Romance*, Londres, 1896 (y muchas reimpresiones), y el capítulo de igual título en el libro de R. W. Southern ya citado (pp. 209-244 de la ed. de 1967). 3. F. Bogdanow, *The Romance of.the Grail*, Manchester, 1966. 4. W. P. Ker, o. c., pp. 20 ss. 5. W. P. Ker, en su *Medieval English Literature.* En el mismo libro hay ciertas interesantes y breves anotaciones sobre el *Beowulf.*

APÉNDICE

SOBRE LAS NOVELAS ANTIGUAS Y LAS DE NUESTRO SIGLO DE ORO

1. Edad de Oro, XXIV Universidad Autónoma de Madrid, 2005. 2. *Vid.* Niklas Holzberg, *Der antike Roman, Eine Einführung.* Düsseldorf-Zurich, 2001, pp. 146-174. Para los fragmentos, véase el libro de M.ª Paz López (1998). 3. Éste sería, en tal caso, uno de los raros ecos de la novela de Longo en España, en fecha temprana. Probablemente el novelista habría leído la versión francesa del obispo Amyot (publicada en 1559). 4. *Cf.* mi ensayo «Cervantes y el lector de novelas del siglo XVI» (1978). 5. Sobre la vida y época de Apuleyo, véase el prólogo a mi edición de *Apuleyo. El asno de oro*, Madrid, Alianza, 1988, y la bibliografía allí citada. 6. Es fácil observar sus primeros ecos en otras literaturas europeas. Recuerdo al respecto unas líneas de P. G. Walsh, en su ya citado libro sobre las novelas latinas: «In Spain, then, Apuleius is a key figure in the rebirth of the picaresque. In France, the rogue-novel as it develops in the seventeenth and eighteenth centuries is above all shaped by the Spanish tradition, but Petronius here achieves a greater though still restricted prominence. The most interesting imitation of the *Satyricon* in the *Euphormionis Satyricon* (1603), a work composed (significantly) in latin by John Barclay, a Scot born and bred in France. On Petronius influence in France, see A. Collington, *Pétrone in France* (París, 1905). There was a lively cult in the seventeenth century; the matron of Ephesus theme was treated by Saint-Evremond (1665), by La Fontaine and by sundry dramatists. Bussy —Rabutin's *L'Histoire amoureuse des Gaules* (1665) contains many imitations. But only Voltaire of the great eighteenth-century figures is a Petronian enthusiast. (Collignon, 96)».

ÍNDICE DE AUTORES Y OBRAS